دكتور محمود على السمان

العروض الجديد

أوزان الشعر الحر وقوافيه



دار المعارف



منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

العروض الجديد

أوزان الشعر الحر وقوافيه

تأليف

دكتور محمود على السمان

رئيس قسم اللغة العربية

ووكيل كلية التربية بكفر الشيخ – جامعة طنطا

١٩٨٣



دار المعارف

« اذا كان الخليل بن احمد قد وضع عروض الشعر العمودى ، واذا كان ابن سناء الملك او الخليل الثانى قد وضع عروض الموشحات .. فاننا نعتز حقا بأن يكون بيننا الخليل الثالث الدكتور محمود علي السمان واضع عروض الشعر الحر » .

أ.د محمد عبد المنعم خفاجى

الناشر : دار المعارف بمصر ـــ ١١١٩ كورنيش النيل ـــ القاهرة ج.م.ع

مقـــدمة

أحمد الله سبحانه وتعالى ، وأصلى وأسلم على سيدنا رسول الله خاتم النبيين ، وامام المرسلين •• وبعد

فعندما قصدت من قبل الى كتابة عروض الشعر العربى العمودى وهو الشعر الذى ساد على مدى التاريخ العربى الطويل ــ كنت آتطلع الى كتابة عروض الشعر الحر ، وهــو الشعر الذى يسود فى عصرنا الحالى ، وكان تطلعى الى ذلك ممزوجا بشغف شديد به من ناحية ، واشفاق شديد منه على نفسى من ناحية أخرى ، أما الشغف به فلأننى كنت أرتاح الى نماذج منه معبرة مصورة مؤثرة •• فالعمل مع أمثالها فيه يصبح ــ لاشك ــ عملا مريحا كذلك ، وأما الاشفاق منه على نفسى فلأن عروضه علم جديد وميدان بكر لم يفترعه ــ على حــد علمى القاصر ــ أحد الا أن يكون وضــع له أسسا ومبــادىء عامة ، وقــد يكون فى بعضهــا بعض حيدان عن حقيقته •

وكان لابد لى ــ وهو ما فعلته ــ أن أستقرىء نصوصــه الكثيرة الوفيرة لأستنبط منها بحوره وتفاعيله وضروبه ، وكل ما هو جديد فيه ، مقارنا بأصله العمودى الذى تفرع منه •• فذلك هــو الأسلوب الذى انتهجه الخليل بن أحمد ، واضع عروض الشعر القديم ، والذى انتهجــه ابن سناء الملك أو الخليل الثانى واضع عروض الموشحات •• وبذلك تكون النتائج مطابقة للواقع الحسى ، ويكون القول فيه مصحوبا بالدليل عليه ، بل مسبوقا به لأنه مستنبط منه •

ولقد اقتضانى ذلك أن أقرأ ما يزيد على ألفى قصيــدة ، فيما يزيد على مائة ديوان من الشعر الحر الجيد •• لرواده والمحدثين فيه •

ولا شك أن ما قدمته الشاعرة الفاضلة « نازك الملائكة » فى هــذا المجال العروضى الجديد ، فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ــ وهو أشهر ما قدم فيه ــ كان ضوءا على الطريق ، ولكنه لم يعد تلك المبادىء

النظرية العامة التى لم تستخلص استخلاصا من نصوص وضعتها الشاعرة عند الدراسة نصب عينيها ، أو تمثلتهــا عند التقنين ، ولهذا أخطأها التوفيق فى كثير منها ، لأنها تناقضت مع النصوص ، بل تعارضت مع شعرها هى الذى كتبته من قبل ، وهذا أحد مزالق التفــكير النظرى المجــرد ، ولذلك كانت الشاعرة المجيدة هدفا لسهام الناقدين (١) ، ولذلك أيضا تراجعت هى مؤخرا عن بعض ما كانت قد قررته من تلــك المبـــادىء (٢) •

وبعد أن استقام لى العمل على الصورة التى ذكرتها مدعوما بالنصوص ــ بدأت كتابته ، فمهدت لـــه بتمهيد ذكرت فيه رواد تـــلك الحركة العروضية فى وطننا العربى ، ومحاولاتهم الجـــادة التى بدأت فى مطالع هذا العصر ، وظلت تتلمس الطريق للنضوج حتى استكملت عناصر نجاحها ، ثم استمرت واستقرت وقضى الأمر واستوت على الجـــودى •

ثم قسمت العمل ذاته الى فصول يجرى بعضها مع ما فى عروض الشعر العمودى منها ، لبيان لوجه الشبه بـــين العروضين والمخالفة ، ويستقل البعض الآخر بنفسه مما هو جديد فى عروض الشعر الحر •

ثم استخلصت فى النهاية النتائج العامة من البحث ، وجعلتهـــا خاتمة المطاف ومسك الختـــام •

هذا ، وبالله التوفيق ، وعلى الله قصد السبيل ،،،

دكتور محمود السمان

طنطا : فى ١٧ من ديسمبر ١٩٧٩ م

٢٧ من المحرم ١٤٠٠ هـ

---

(١) راجع موضوع « نازك الملائكة وعروض الشعر الحر » من كتاب « الايقاع فى الشعر العربى من البيت الى التفعيلة » لمصطفى جمال الدين ــ مكتبة الاندلس ــ بغداد ــ سنة ١٩٧٠ م •

(٢) راجع الطبعة الخامسة من « قضايا الشعر المعاصر » لنازك ــ بيروت دار العلم للملايين ١٩٧٨ م •

تمهيـــــد

فى تطور موسيقى الشعر فى العصر الحديث

بعد أن وضع الخليل بن أحمد وتلميذه الأخفش القوالب الموسيقية لشعرنا العربى فى الستة عشر بحرا وصورها المختلفـــة العديدة فى أعاريضها وأضربها ــ حدثت بعض محاولات تجديدية فى هذه الموسيقى ، من أهمها قبل عصرنا الحديث الموشحات التى يبدو أنها نشأت فى أواخر القرن الخامس وأوائـــل القرن الثامن الهجريين ، وكانت ثورة على نظام القصيدة فى الأوزان والقوافى (١) .

أما فى العصر الحديث ، فقد كان للانفتاح على أدب الغرب وبخاصة الشعر الانجليزى والشعر الفرنسى ــ أثر كبير فى حفز الشعراء والنقاد على احداث ثورة جديدة فى موسيقى الشعر ، فضـــلا عن موضوعه ومضمونه ولغته .

وقد بدأت الثورة الموسيقية الجديدة فى الشعر بالثورة على القافية ونظم الشعر المرسل ، وهى شعر عمودى ذو شطرين غير أنه لا يلتزم بروى معين ، أى أنه مرسل من القافية . ويطلق البعض عليه اسم « الشعر الابيض (٢) » « كمـــا يسمى فى الانجليزية والفرنسية ، فاسمه فى الانجليزية Blank Verse ، وفى الفرنسية Vers Blanc

ويطلق البعض الآخر عليه اسم الشعر المطلق(٣) ، والبعض الثالث اسم الشعر الطلق (٤) .

---

(١) د . محمد غنيمى هلال في « المدخل النقد الادبى الحديث » ط ٢ ص٥٣٧.

(٢) استخدم هذا الاسم نجيب الحداد ، ولويس شيخو اليسوعى ، والمازنى (راجع حركات التجديد ص ٤٦) .

(٣) استخدم هذا الاسم ميخائيل نعيمة (راجع المصدر السابق) ص ٤٦ .

(٤) استخدم هذا الاسم د . محمد عبد المنعم خفاجى (راجع المصدر السابق ص ٤٧)

ولكن الاسم الشائع عليه ، والذى يستخدمه أكثر الشعراء والنقاد العرب هى الشعر المرسل .

وكانت حجة القائلين به والناظمين له — أن معظم الدول الأوربية تستخدمه ، وأنه ورد فى شعرنا العربى القديم ، وأن القافية الموحدة قيد ثقيل ينوء به الشعر ، وبخاصة فى القصائد الطويلة ، وهى تحدد معانى الشاعر ، وتعوقه عن التعبير عن أفكاره وعواطفه تعبيرا حرا ،وعن انطلاقه فى ابداع صوره وأخيلته ، وتضطره أن يعبر عن فكرة تامة فى كل بيت منفرد ، باستخدامه قافية فى نهاية كل بيت مستقل ، وبهذا تصير القصيدة مجموعة من الوحدات المنفصلة ، لا وحدة حقيقية فى الموضوع والتجربة والفكر .. وهى لا تمكن الشاعر من نظم الشعر الدرامى والملحمى والقصصى ، كما مكن الشعر المرسل الشعراء الغربيين من ذلك ، ثم هى تفسد برنينها ايقاع الوزن أيضا ..

فالتحرر من القافية يثرى الشعر فى شكله وموضوعه ، ويمكنه — كما يقول أبو شادى — من منافسة الشعر الأوربى ، ويساعد الشاعر على ارضاخ النظم للشعر ، بدل ارضاخ الشعر للنظم ، فيحقق الشاعر هدفه من وصف وشرح وتحليل ، ويحقق القارىء هدفه من تركيز أفكاره حول المعنى والمغزى ، بدلا من وقوعه تحت تأثير رنين الاصوات فى الكلمات ، وبهلوانية البيان والقوافى (١) .

وقد جاءت هذه الحجج من المؤيدين للشعر المرسل من القافية ، فى مواجهة حجج الرافضين له ، والتى مفادها ان القافية ركن أساسى فى الشعر العربى ، وأساس من أسس عروضه ، وأن غيابها عن القصيدة يخذل روح التوقع عند القارىء ، ويحطم التوازى والتوازن بين الأبيات ، ويقود الى الاطناب ، ويجمع بين الأبيات فى سلسلة واحدة من الوحدات المفككة التى يتوقع أن تكون القافية فيها وقفة طبيعية تخدم التعبير الشعرى . وما دامت اللغة العربية ثرية بمفرداتها ، بل هى أغنى اللغات مفردات — فلا حاجة الى الشعر المرسل ، اذ اللجوء اليه يصبح نوعا

---

(١) انظر حركات التجديد ص ٣٧ .

من العجز ، « على أن تسهيل الشعر بالغاء القافية يخمد الذهن ويجدب القريحة ، لأن الصعوبة ترهف الفكر فيدق حسه ، وتوقظ العقل فيزيد انتاجه ، وتبعث الفن فيحيا بين الهام الشاعر واعجاب القارىء » (١)٠٠ على أن فى الأراجيز المزدوجة مندوحة عن الشعر المرسل (٢) ٠

ومن أوائل من نظموا الشعر المرسل : جميل الزهاوى بقصيدته التى عنوانها « الشعر المرسل » ، فقد نظمها عام ١٩٠٥ ، وهى من الطويل ، وفيها يقول (٣) :

لموت الفتى خير لـه من معيشة ... يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
وأنكد من قد صاحب الناس عالم ... يرى جاهلا فى العز وهو حقير
يعيش نعيم البال عشر من الورى ... وتسعة أعشار الورى بؤساء
أما فى بنى الأرض العريضة مصلح ... يخفف ويلات الحياة قليلا
اذا مارجال الشرق لم ينهضوا معا ... فأضيع شىء فى الرجال حقوقها
اذا ناب أوطانا نشأت بأرضها ... خراب ولم تحزن — فأنت جماد

وعبد الرحمن شكرى بقصيدته « نابليون والساحر المصرى » التى نشرها عام ١٩١٣ ، وهى من الكامل ، وفيها يقول (٤) :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبالغا ... تدع الممالك فى يديك بيارقا
لكن سيعقبك الزمان وصرفه ... زمنا يكون به الطليق أسيرا
فى صخرة صماء فوق جزيرة ... فى البحر يضربها العباب الأعظم
فاستل نابليون سيفا ماضيا ... لما رأى العواد ساء فعاله
لكنه ضرب الهواء بسيفه ... حيث اختفى المتنبىء السحار
فأعاد فى الغمد الحسام تخوفا ... ومضى الى أصحابه يتعجب

---

(١) احمد حسن الزيات : مجلة الرسالة — السنة الثانية — العدد ٣٧ .

(٢) د . محمد عبد المنعم خفاجى : مذاهب الادب ص ٤٩ وما بعدها .

(٣) س . موريه — ترجمة سعد مصلوح : حركات التجديد في الشعر العربى الحديث ص ٢٨ وما بعدها

(٤) د . محمد غنيمى هلال : المدخل الى النقد الادبى الحديث ط ٢ سنة ١٩٦٢ ص ٥٤١ .

ونلاحظ أن القصدتين موزونتـــان على بحرين من بحور الشعر العربى ولكنهما مطلقتان من القافية (١) ، وهذا هو الشعر المرسل ، أو ما ينبغى أن يسمى بالشعر المرسل (٢) •

ولكن هذه القصائد المرسلة ذات الشطرين لم تلق نجاحا يشجع أصحابها على الاستمرار فى نظم أمثالها ، وغيرهم على تقليدهم فيها ، ولهذا لم يقلد أحد من الشعراء الكبار شعراءها فى ذلك الوقت أو بعده، ولم يتحقق ما تصوره بعضـــهم من أن مرور الوقت كفيل أن يطوع الآذان والأذهان لتقبل هذا النظم واعتياد موسيقاه ، بل ان من كانوا يؤيدونها من كبار النقاد عادوا فعارضوها وعابوها •• فهذا هو العقاد الذى شجع شكرى ، وعبر عام ١٩١٣ عن تفاؤله بمستقبل الشعر العربى المرسل ، وأنه سيحتل مكان القافية الموحدة والشعر المقطوعى فى قصائد طويلة ذات موضوعات متنوعة — عبر عن خيبة أمله فى الشعر العربى المرسل عام ١٩٤٣ ، لأنه وجد أنه خـــلال ثلاثين ســـنة منذ ١٩١٣ لم يستطيع أن يستمتع به ، وأن يعود أذنه عليه •

---

(١) للزهاوى وعبد الرحمن شكرى شعر مرسل آخر ، كما لاحمد زكى أبو شادى ، ومحمد مريد أبو حديد وعلى احمد باكثير شعر مرسل كذلك (راجع أسماء القصائد والدواوين والمسرحيات بكتاب حركات التجديد لموريه — ترجمة ســـعد مصلوح ص ٢٥ وما بعـــدها ، ثم راجع النصوص في مراجعها الأصليـــة) .

(٢) فالبعض اطلق اسم الشعر المرسل على الشعر المزدوج القافيـــة ، كالعقـــاد الذى اعتبر قصيدة توفيق البكرى « ذات القوافي » (١٩٠٦ — ١٩٠٧) من الشعر المرسل ، وهى من المزدوج ، اذ كل بيتين فيها متحدان في القافية ، كمـــا هو واضح من الأبيات الاربعة الاولى ، وهى :

ســـــقى دور ميه بالأجـــــرع	مســـف من الدجـــن لم يقـــلع
ولو ترك الشـــوق دمعا بجفنى	ســـقيت المنـــازل من أدمعـــى
شـــــجى يحـــن لالافــــــه	ويصـــــبو الى دهـــره لغـــابر
فهـــــل عائد لـــى زمان مضى	بنعف الغويـــر الى الحـــاجر ؟

(موريه : حركات التجديد ص ٢٢)

والبعض أطلق اسم الشعر المرسل على الشعر الحر الذى سيجىء الحديث عنه ، وهو الشعر اللا منتظم في عـــدد تفعيلاته او في ضروبه أو فيهما معا أو فيهما مـــع قوافيه.. لا في قوافيـــه فقـــط .

وقد كان العقاد حائرا لا يعرف بالتحديد السبب فى عدم استمتاعه بهذا الشعر واستمتاعه فى الوقت نفسه بنظيره الشعر الانجليزى المرسل .

ولعل السبب كما يقول « مورية » فى « حركات التجديد » أن الشعراء ظلوا يكتبون هذا الشعر المرسل بالصياغة التقريرية والأسلوب الخطابى اللذين كانت تكتب بهما القصيدة المقفاة ، والقافية فى تلك القصيدة مقوم أساسى لها على مدى التاريخ العربى الطويل فغيابها عنها يفسد الموسيقى الخارجية للقصيدة ، ويجعلها نثرية ومملة ، ولذلك فشل هذا الشعر المرسل (١) .

ولعل السبب كذلك — وهو أوجه — كما تقول الدكتورة سلمى الجيوشى أن هيكل الشعر العمودى القديم مبنى على تقسيمات هندسية صارمة شديدة التماثل والتوازن ، وأى هيكل كذلك يحتم استكمال هذا التماثل .. ويكون الاختلاف فى عنصر واحد نشازا وخرقا للانسجام الكامل لا تطيقه الحساسية الفنية (٢) .

وتمضى محاولة الشعراء لاستخلاص شكل جديد للشعر تستقر عنده عامتهم ، ويكون خير قالب يصبون فيه أفكارهم وعواطفهم وآمالهم وأشواق قلوبهم ، ويعبرون به عن النفس والحياة ، وعن الطبيعة وما وراء الطبيعة .. تمضى هذه المحاولات حتى تنتهى الى شكل الشعر الحر الذى سوف نرى كيف بدأ ، ثم على أى صورة انتهى حتى وقتنا هذا .

واذا نحن توقفنا قليلا هنا عن المضى فى رحلة الشعر الموسيقية فى عصرنا الحديث ، التى بدأت بالشعر العمودى المرسل ، وانتهت بالشعر الحر اللا منتظم .. فانه يمكننا أن نشير الى أن البعض — وهم

---

(١) حركات التجديد ص ٥٧ .

(٢) مجلة عالم الفكر — المجلد الرابع — العدد الثانى سنة ١٩٧٣ مقال « الشعر العربى : تطوره ومستقبله » .

على حق — يرون أن جذور الشعر الحر تمتد فى التاريخ العربى الى ما قبل العصر الحديث ، وأن ثمة ارهاصات عريدة به ، بعضهـا — كشعر البند العراقى — قضى فى الاستعمال وقتا طويلا ، وبعضها — لأنه كان محاولات فردية — جاء خاطفا كالبرق ثم اختفى •• فقد ظهر البند فى القرن الحادى عشر الهجرى واستمر حتى أوائل القرن الماضى على صورة الشعر الحر ، وان جاء من بحرى الرمل والهزج ، وهو من الهزج أكثر •• وقد جاء على أيدى شعراء العراق من ذوى الثقافة الدينية ، ومن كان بعضهم يشتغل بنظم الزجل (١) ، وقد كانوا يكتبونه كتابة النثر موصول التفعيلات بعضها ببعض ، فاذا قطعته عرفت أنه موزون، وعلى صورة الشعر الحر الجديد •

يقول السيد على باليل الحسينى من أدباء القرن الحادى عشر — يمدح النبى صلى الله عليه وسلم من الرمل (٢) :

البيت	عدد التفعيلات
١ — يا مناخ السعد والعز جمالا	٣
٢ — ومحيط المجـد والفخر رحـــالا	٣
٣ — سرت كالشـــمس ، ومـــا الشمس لولاها مثالا	٤
٤ — انما سوف تلاقى دون علياك زوالا	٤
٥ — واحتوت فيك صفات محلت قبل منالا	٤
٦ — بعضها جود غياث يخجل الغيث انهمالا	٤
٧ — وكمال ، علم البدر كمـــالا	٣
٨ — وجمال ، بهر العـــالم بهرا	٣

---

(١) ولان من ناظميه من لم يكن يعرف العروض أو قواعد النحـو والصرف وغيرهما ، ولان بعض رواته لم يكونوا من الشعراء أو نقاد الشعر ، بل كانوا أميين .. حدثت في بعض هذا الشعر تجاوزات ، وفي بعض روايته تحوير (راجـع عروض البنـد في « الايقاع في الشعر العربى » لمصطفى جمال الدين ص ٢٢٤) .

(٢) مصطفى جمال الدين : « الايقاع في الشعر العربى » ص ١٦٣ وما بعدها . وللسيد على باليل المذكور مجموعـة من قصائد البند تبلغ ستا وعشرين قصيدة في كتاب « البنـد فى الأدب العربى » لعبد الكريم الدجيلى من ص ١٩ — ص ٢٦ .

ونلاحظ أن القصيدة تقوم على وحدة تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ، وأن تفعيلاتها يختلف عددها فى الأبيات ، وهذه هى صورة الشعر الحر الجديد .

ويقول السيد عبد الرؤف الجد حفصى من القرن الحادى عشر أيضا ، يمدح الامام عليا رضى الله عنه من الهزج [1] :

البيت	عدد التفعيلات
١ ــ وقلبى كلما دب الصباب الكرخى فى البان ، فحاكى الغصن منه العرق فى النبض	٧
٢ ــ سـعى يلتمس المخرج حتى كاد بالتزفار من صدرى ينقض	٦
٣ ــ ولا بدع اذا اشتاق الى أرض	٣
٤ ــ بها الكل ، وكل العالم البعض	٣
٥ ــ فمن لـى أن يـدانى بى حظى (النجف الأشرف) كى أقضى بـه ــ من قبـل أن أقضى ــ ما فات من الفرض	٩
٦ ــ وأفضى بمصون السر للمولى الذى آمله فى موقف العرض	٦

ونلاحظ أن القصيدة تقوم على وحدة تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مكررة فى الأبيات بشكل غير منتظم ، وهو ما يحدث فى الشعر الحر الجديـد .

فشعر البند اذن شعر ذو شطر واحد يقوم ايقاعه على أساس التفعيلة الواحدة المكررة بحرية ، ولكن اقتصاره على بحرى الرمـل

---

(١) عبد الكريم الدجيلى : « البند فى الأدب العربى ــ تاريخه ونصوصـه » ص ١٥، وللشاعر أربـع قصائد أخرى من البند بهذا المصدر يمكن الرجوع اليهـا من ص ١٠ ــ ص١٤ .

والهزج دون غيرهما [١] وكتابته فى أغراض خاصة ، وكما يكتب النثر ، وعدم شيوعه بين الشعراء العرب فى أقطار الوطن المختلفة — لا يجعله غير ارهاص قوى بالحركة الجديدة للشعر الحــر .

ومما يذكر كذلك فى معرض نشأة الشعر الحر قديما — مـا جاء مبكرا فى القرن الرابع الهجرى من بعض شعر ابن دريد وأبى العلاء المعرى ، أما شعر ابن دريد فى ذلك ، فتقول نازك الملائكة عنه[٢] : « وقد رواه الباقلانى فى كتابه « اعجاز القرآن » ، وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادى ، ولكنى أوثر أن أدرجه ادراج الشعر الحر ليبدو نسـق أشطره المتفاوتة الأطوال والأوزان » :

١ — رب أخ كنت به مغتبطـا (من الرجز)
٢ — أشد كفى بعرى صحبته
٣ — تمسكا منى بالود ولا
٤ — أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
٥ — ما حل روحى جسدى
٦ — فانقلب العهد به
٧ — فعدت أن أصلح ما أفسده
٨ — فاستصعب أن يأتى طوعا فتأنيت أرجيه (من الهزج)

---

(١) ترى نازك الملائكة أن البند يجىء اما من الهزج أو من الهزج ممزوجـا بالرمل ، لانها لـم تدرك أن هـذه القصائد التى تظن أنها ممزوجة — من الشعر الجارى الـذى لا يوقف فيه عند نهاية الكلمة التى تجىء عندها التفعيلة الاخـيرة من البيت ، لأن هـذه التفعيلة تنتهى فى منتصـف الكلمـة ، وقـد وقفت نازك عنـد كلمـات ظنت أنهـا قواف لانها تجرى فى رويها مع كلمات أخرى فى القصيدة ، فاختلطت تفعيـلات الهزج بتفعيلات الرمل ، وهما قريبتان .

وقد ظن الاستاذ الدجيلى أن هذه البنود جارية الاوزان ممـا هـو خارج على الوزن او مضطربه . والصحيح مـا ذكرنـاه (راجع الايقاع فى الشعر العربى ص ٢٣٨ وما بعدها واقرا مثالا على ما ذكر : بند السيد عبد الرؤف الجـد حفصى الذى مطلعه « الا يايهـا الحارس » فى « البند فى الادب العربى » ص ١٠ وما بعدها) .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ٨ وما بعدهـا .

٩ ــ فلما لج فى الغى ابـــاء (هزج ضربه فعولن) (١)
١٠ ــ ومضى منهمكا غسلت اذ ذاك يدى منه (رمــل)
١١ ــ ولم آس على ما فات منه

ونلاحظ أن الشاعر قد أقام أبياته على أساس وحدة التفعيلة ، كمــا فى شعرنا الحر ، غير أنه جمع أكثر من وزن فى القصيدة • وسنعرف أن مجمع الأوزان هذا هو اتجاه بدأ الشعر الحر به فى عصرنا الحالى• وأما شعر أبى العلاء المعرى فى ذلك فهو قوله (٢) : « أصلحك الله وأبقاك ، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم الى منزلنا الخالى ، لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء ، فما مثلك من غير عهدا أو عقل »•

فهذه العبارات ــ من الشعر الجارى الموزون على بحر الرجز، والشعر الجارى لون من ألوان الشعر الحر الجديد ، أكثر منه بعض الشعراء المحدثين كما سنرى فيما بعد ، وفيه تجرى تفعيلة البحر بغير توقف عند نهاية الكلمات ، ومنه ما يمضى كذلك حتى نهايــة القصيدة ، وهو ما سميته « الشعر الجارى الكلى» ــ كما سيأتى ــ ومنه ما يمضى الى قدر من القصيدة أطول من المعتاد فى تفعيلات البيت من الشعر العمودى ، فلا يقل مثلا عن ثمانى تفعيلات ، وهو ما سميته « الشعر الجارى الجزئى » •

وبتقطع عبارات أبى العلاء يتضح أنه من شعر الرجز الجارى ، وهذا هو تقطيعها :

أصلحك الـ / له وأبـــ / قاك لقد / كان من الـــ /
(مستعلن / مســـتعلن / مســـتعلن / مســـتعلن)
واجب أن / تأتينا الـــ / يـــوم الى / منزلنـــا الـ /
(مســـتعلن / مســـتعلن / مســـتعلن / مســـتعلن)

---

(١) أرى ان هذا البيت شطر من الوافر الذى دخل العصب تفعيلتى حشوه (مفاعلتن فعولن) ، اذ الهزج لا يجىء ضربه على فعولن ، وما دام الشاعر جاء فى قصـــيدته بعديد من الأوزان ــ فلا مانع أن يجىء فيها بوزن الوافر •

(٢) نازك الملائكة : « قضايا الشعر المعاصر » ص ١١ وما بعدها ، ومصطفى جمال الدين : « الايقاع فى الشعر العربى » ص ١٩٧ وما بعدها •

خالى لكى / تحدث عه / دابك يا /خير الأخلــ /
(مستفعلن / مســـتعلن / مســـتعلن / مستفعلن)
لاء فمــا / مثلك من / غير عه / دا أو غفــل /
(مستـــعلن / مستعلن / مســـتعلن / مستفعلن)

فأبو العلاء — ان صح نسبة هذا الشعر اليه — يلتزم فى هذا الوزن الجارى بما لا يلزم ، كما التزم بما لا يلزم فى قوافيه المركبة ، وهذا ارهاص منه كذلك بالشعر الجارى فى شعرنا الحر الجديد (١) •

وبعد أن توقفنا هذه الهنيهة لنطلع على جذور الشعر الحــر فى التاريخ العربى القديم نعود لنرى كيف نشأت أو بعثت هذه الحركة فى عصرنا الحديث من جديد ، ثم نشطت واتسعت ، ثم غالبت الشعر العمودى وغلبته ، وان كانــا ســوف يجريان معا فرسى رهان •• لا تضيق حلبة الشعر والادب بهما ، ولا تستغنى أبدا عنهما •

ففى عام ١٩٢١ نشر شاعر فى العراق بتوقيع (ب • ن) قصيدة بعنوان « بعد موتى (٢) » من الرمل ، يقول فيها :

---

(١) حاولت نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ص ١١ ، ١٢) أن تقسم هــذه العبارات تقسيم الشعر الحر مرة ، والشعر العمودى مرة أخرى ، فجاءت العبارات فى المرة الاولى خمسة أبيات حرة : الاولان من الرجز والثلاثة الاخيرة من الهزج ، وجــاءت العبارات فى المرة الثانية أربعة أبيات من مجزوء الرجز ولكن تنتهى التفعيلة الاخيرة فى الابيات الثلاثة الاولى عند منتصف الكلمة ، على غير المتبع فى الشعر العمودى ، وما لا يقبله بحل ، ولذلك قالت « نازك » ان أبا العلاء لايمكن أن يقصـــد ذلك الا على سبيل المزاح •

والصحيح — على ما أرى — ان أبا العلاء قصــد أن تجىء العبارات كلهــا من بحــر واحد هو الرجز ، وان تجرى تفعيلته فيها دون توقف حتى نهايتها على سبيل المغاياة والالتزام بما لا يلزم ، وها هو ذا بمرور الزمان يجد التأييد لهذا الاسلوب من الشعر الحر الجارى الجديد الذى سيأتى ذكره فيما بعد •

(٢) تقول الشاعرة نازك الملائكة • ان جريدة العراق ببغــداد نشرت هـــذه القصيدة سنة ١٩٢١ تحت عنوان « النظم الطليق » ، ثم تقول : والظاهر ان هذا أقــدم نص من الشعر الحر • (قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ١٥)

تركوه • لجناحيه خفيف مطرب
لغرامـــــى
وهو دائى ودوائى
وهو اكسير شقائى
وله قلب يجافى الصب غنجا لا لكى
يملأ الاحساس آلاما وكى
فاتركوه ، ان عيشى لشبابى معطب
وحيـــاتى
بعد موتى

ونلاحظ أنه شعر حر ، لأنه شعر تفعيلة لا شطر ، واشطره غير متساوية ، كما ان قافيته غير موحدة •

وفى عام ١٩٢٦ نظم أبو شادى فى مصر قصيدته « الفنان » حرة من أوزان مختلفة •

يقول فيهـا :

البيـــت	تفعيلاتــه
١ ــ تفتش فى لب الوجود معبرا	فعول مفاعيلن فعول مفاعلــن
٢ ــ عن الفكرة العظمى به لألباء	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
٣ ــ تترجم أسمى معانى البقاء	فعول فعولن فعولن فعــول
٤ ــ وتثبت بالضن سر الحياه	فعول فعولن فعولن فعــول
٥ ــ وكل معنى يرفه لديك فى الفن حى	متفعلن فاعلات متفعلن فاعلاتن
٦ ــ اذا تأملت شيئا قبست منه الجمال	متفعلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن
٧ ــ وصنته كحبيس فى فنــك المتلالى	متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
٨ ــ تبث فيــها العبــادة	متفعلن فاعلاتن
٩ ــ تبث فينا جلالا لا أنقضاء له	متفعلن فاعلن مســتفعلن فعلن

والأبيات بالترتيب : من الطويل (١ ، ٢) والمتقارب (٣ ، ٤) والمجتث (٥ ، ٨) والبسيط (٩) •

ونلاحظ أن الشاعر جاء بأبيات أربعة متتالية من بحر واحد وهو المجتث ، وقد جاء من هذا البحر بعد ذلك بستة أبيات (٩ — ١٤) ، ثم بخمسة أبيات (١٩ — ٢٣) ، وجاء بأربعة أبيات متتالية من البسيط (من ١٥ — ١٨) •• كأنه يكرر بعض البحور فى أبيات متتالية فى القصيدة التى جمع فيها عدة بحور ، ولعل هذا تمهيد لاستقرار القصيدة الحرة بعد ذلك على بحر واحد •

وقد نظم أبو شادى عددا من القصائد على هذا النمط فيما بين عامى ١٩٢٦ ، ١٩٢٨ مازجا فيها البحور(١) واستمر يدافع عن الشعر الحر وينصح بتشجيع الكتابة فيه بعد تأسيس مجلته الأدبية « أبولو » التى ظهرت من ١٩٣٢ — ١٩٣٤ ، واستجاب له كثير من الشعراء الذين كانوا يكتبون لأبولو ، كفريد أبو حديد وخليل شيبوب ومصطفى السحرتى ، فكتبوا شعرا حرا •

وفى سنة ١٩٢٧ نظم محمد فريد أبو حديد مسرحية « مقتل سيدنا عثمان » من بحر الرمل متخليا فيها عن قسمة البيت الى شطرين، وان اتخذ الشطر أساسا للبيت ، غير أنه يخالف فى عدد تفعيلات البيت أحيانا قليلة •

يقول أبو حديد فى المسرحية على لسان خادم الخليفة أثناء حصاره :

١ — قد هموا بنا

٢ — ورمونا بسهام ومضى

٣ — نفر منهم الى جيراننا

٤ — كى ينالوا من خلاف بيننا

---

(١) كقصيدته المترجمة « النجوم » وقصيدته « ترنيمة آتون » وقصيدته « مخاطرة وحنان » .

(حركات التجديد لموريه ترجمة سعد مصلوح ص ٩٣ وما بعدها) .

٥ ــ يحرقــون البــاب

فالأبيات من ٢ ــ ٤ ثلاث تفعيلات (شطر) والبيتان ١ ، ٦ تفعيلتان .

وفى سنة ١٩٣٢ نظم خليل شيبوب قصيدته « الشراع » من أوزان مختلفة أيضا ، ومع أنه لاحظ أن تغيير الوزن يورث الاضطراب فى الايقاع ــ فقد رأى أن تكرار قراءة القصيدة سيجعل الأذن ــ تألفها وتعتادها[١] ، وفى هذا ــ لا شك ــ تقدم أكبر نحو القصيدة الحرة ذات الوزن الواحد ، وهو الوضع الذى استقرت عليه أخيرا .

يقــــول شيبــوب فى تلك القصيــدة :

البيت	تفعيلاته
١ ــ هذا البحر رحيبا يملأ العين جلالا	فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن
٢ ــ وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا	فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
٣ ــ وبدا فيه شراع	فعلاتن فعلاتن
٤ ــ دخيال من بعيد يتمشى	فعلاتن فاعلاتن فعلاتن
٥ ــ فى بساط مائج من نسج عشب	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
٦ ــ أو حمــام لم يجــد فى الأرض عشا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
٧ ــ فهــو فى خوف ورعب	فاعلاتن فاعلاتن
ثم يقــول :	
٨ ــ انه غيمة سرت فى سماء	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
٩ ــ قــد صفت زرقتهــا	فاعلاتن فعلن

---

(١) حركات التجديد ص ١٠٤ .

١٠ ــ لكنما هذا جناح طائر　　مستفعلن مستفعلن مستفعلن
١١ ــ مرفوف فى ملعب الضياء　　متفعلن مستفعلن فعول
١٢ ــ يجر زورقا على الدأماء　　متفعلن متفعلن مفعول

ونلاحظ أن الابيات السبعة الاولى جاءت كلها من الرمل ، وهذا تقدم أكبر نحو وحدة الوزن فى القصيدة الحرة ، ثم جاءت الابيات الأخيرة : الثامن من الخفيف والتاسع من الرمل والثلاثة الاخيرة من الرجز • ونلاحظ أن الشاعر أضاف فى الابيات الاخيرة شيئا جديدا من خواص الشعر الحر ، ويعتبر الشاعر رادئا فيه ، وهو اختلاف تفعيلة الضرب فى القصيدة ، فالشعر العمودى لا يرتضى ذلك ، لكن ذلك قد أصبح شائعا فى الشعر الحر •

وقد ترجم على أحمد باكثير رواية « روميو وجوليت » لشكسبير فى حدود سنة ١٩٣٦ كما يقول فى مقدمتها ، وطبعها سنة ١٩٤٦ بشكل الشعر الحر ، محددا اياه بقوله فى المقدمة « وهو (أى الشعر) حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد » •

وقد تنقل فى روايته بين الابحر الشائعة اليوم فى الشعر الحر وهى : الكامل والرمل والرجز والمتقارب والمتدارك :

وفيها يقول باكثير من المتقارب :

الامير : عصاة الرعية حرب السلام
وممتهنى السيف ، اذ أوردوه دماء الجوار
أما تسمعون ؟ الا فاسمعوا يا رجال ، اسمعوا يا وحوش
اما تفتأون تلبون نيران حقدكم الملتهب
لتبرد فيما تمج شرايينكم من عيون الدم المنسرب
لترميه أسيافكم فى التراب

فالبيت الاول أربع تفعيلات والثانى ست والثالث والرابع سبع والخامس ثمان والسادس أربع .

وفى سنة ١٩٣٨ كتب د . لويس عوض قصيدته « كيرياليسون » فى كتابه « بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة » الصادر سنة ١٩٤٧ ، وقد ذكر أنه كتبها فى كامبردج سنة ١٩٣٨ ، وهى من الرجز الحر ، وفيها يقول :

١ — أبى أبى

٢ — أحزان هذا الكوكب

٣ — ناء بهـا قلبى الصبى

٤ — الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى

٥ — الشوك فى جنبى ، خراب الهـدب

٦ — سلت دميعات كذوب السم من جفنى الأبـى

فالبيت الأول تفعيلة واحدة ، والثانى والثالث اثنتان ، والرابع والخامس ثلاث ، والسادس أربع .

ونلاحظ أنه قفى الابيات المذكورة فكان رويها الباء ، وهذا أيضا تطور فى نظم الشعر الحر يمهد للشكل العام الذى استقر عليه فيما بعد وهو غلبة التقفية فيه ، منتظمة أو غير منتظمة .

وفى سنة ١٩٤٣ نظم على أحمد باكثير مسرحية « السماء وأخناتون ونفرتيتى » من المتدارك غالبا[1] مخالفا فيها بين عدد التفاعيل من سطر الى سطر ، وفيها يقول :

١ — طالما كانت تستيقظ فى الأسحار فتكتم أنفاسها

٢ — وتقبل ما بين عينى فى رفق حتى لا توقظنى

---

(١) فقد انتقل من المتدارك الى المتقارب في بعض المقاطع،وبعض شعراء الشعر المحدثين يفعلون ذلك في بعض قصائدهم من المتدارك — كما سنرى عند بحثه .

٣ — ... الطرف حينا فحينا ، فألمح فى شفتيها ارتعاش الصبا •

٤ — ... الحلوى من مخدع جدتها الشمطاء

٥ — ... اغتباط الطفل تملى من ثدى أمه

٦ — ... الدؤب فاها الجميل

٧ — ... النعاس باهدابها فتميل

٨ — الى جنبى ، وتعود الى نومها فى طمانينة وغرارة

... الأول والثانى والخامس والثامن ثمانى تفعيلات ، والثالث ... والرابع سبع ، والسادس اربع ، والسابع خمس •

... (١٩٤٦) اجرت مجلة الرسالة حوارا حول مفهوم ... والشعر المرسل ، اشترك فيه كل من دريني خشبه وسهير ... سيبويه والعقاد وغيرهم •• وقد جاء فى مفهوم الشعر ... « والشعر الحر هو الذى لا يتقيد بعدد التفعيلات فى البيت ... يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، ... تفعيلاته الى ثمان او عشر او اثنتى عشرة ، وذلك فى القصيدة ... ، والشعر غير مقيد فى أبياتها بعدد من التفعيلات »[1] •

وفى سنة ١٩٤٦ كتب محمد مصطفى بدوى قصيدة «بقايا قصيدة» ... بعض مقاطعها من بحر الخفيف المركب مستخدما فيها فى ... الكامل للبحر فى بعض الأبيات (ست تفعيلات) ، والشطر الواحد فى بعضها الاخر (ثلاث تفعيلات) • يقول الشاعر •

١ — فى نعيب المداخن الحمراء

٢ — حالمونـــا

٣ — ... عنا مع الزمن العاثر يوما

---

(١) مجلة الرسالة — السنة ١١ — العـــدد ٥٣٨ •

٤ ــ آه لسنا سوى قطيع من الاشباح دثرن فى السبات سنينا
٥ ــ وتخبطن فى ظلام الليــالى
٦ ــ تائهينــا

ونلاحظ أن البيتين الاول والخامس على شــكل البيت التــام ، والبيتين الثالث والرابع على شــكل الشطر ، كما نلاحظ أنه اكتفى فى البيتين الثانى والسادس بتفعيلة واحدة هى التفعيلة الاولى فى البحر ، وهذا الشكل هو المتبع فى نظم الشعر الحر الجديد من البحور المركبة من أكثر من تفعيلة •

وقد نظم محمد مصطفى بدوى من هذا البحر المركب ، كما نظم بعد ذلك فيما بين عامى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ من بحر الطويل ، وهو كذلك بحر مركب ، رافضا أن يستخدم نمطا واحدا من التفعيلات فى القصيده الواحدة ــ كما فعلت نازك الملائكة منذ عام ١٩٤٧ ــ لأنه رأى أنها طريقة رتيبة تجعل العقل يسترخى ويغيب فى أحلام اليقظة (١) وقد جرى على ذلك بعض الشعراء فى شعرهم الحر ــ وإن كانت نماذج [illegible] فى هذه البحور المركبة ــ كالسياب وأدونيس وسميح القاسم ومحمود درويش وأحمد عبد المعطى حجازى •

وفى العام نفسه (١٩٤٦) نظم الشــاعر اللبنانى فؤاد الخشن وهو فى المهجر الامريكى الجنوبى قصيدة حرة من الرمل ، يقول فيها

البيت	عدد التفعيلات
أنا لولاك لمــا كنت ولا كان غنائى	٤
يرقص الكون على لحن السـنـاء	٣
انا لولاك لمــا كنت على الأرض سوى ظل غناء	٥
يتمطى تحت قبلات ذكاء	٣
فاذا جــاء المســاء	٢
يتوارى ويذاب	٢
باضطــراب	١

---

(١) حركات التجديد لموريه ترجمة سعد مصلوح ص ١٢٦ •

ونلاحظ مع اختلاف عدد التفعيلات من بيت لبيت ــ من واحدة الى خمس تفعيلات ــ نلاحظ آن القافية منوعة بانتظام ، وهكذا يجىء الشعر الحر مؤخرا فى كثير من قصائده •

وفى نهاية العام نفسه(١) نظم الشاعر العراقى بدر شاكر السياب قصيدته الاولى فى الشعر الحر بعنوان « هل كان حبا ؟ » من الرمل ، وفيها يقــول(٢) :

البيت	عدد التفعيلات
هل تسمين الذى ألقى هياما	٣
أم جنونا بالامانى أم غراما (٣)	٣
ما يكون الحب ؟ نوحا وابتساما	٣
أم خفوق الاضلع الحرى ، اذا حان التلاقى	٤
بين عينينا ، فأطرقت ، فرارا باشتياقى	٤
عن سماء ليس تسقينى ، اذا ما	٣
جئتها مستسقيا ، الا أواما	٣
ثم يقــول :	
أحسد الضــوء الطروبا	٢
موشــكا مما يلاقى أن يذوبا	٣

وهكذا نجد القصيدة وقد تباين عدد تفعيلاتها ما بين اثنتين وثلاث وأربع ، وتجىء القافية فيها منوعة بانتظام •

وفى عام ١٩٤٧ كتبت نازك الملائكة أول قصيــدة حــرة لهــا ، « الكوليرا » من المتدارك ، وفيها تقول :

---

(١) القصيدة مؤرخة فى الديوان بتاريخ ١٩٤٦/١١/٢٩ •

(٢) ديوان « أزهار وأساطير » ضمن مجموعة دواوين السياب ــ دار العودة ــ بيروت ص ١٠١ .

(٣) كان ينبغى أن يقول : أتسمين الذى ألقى غراما ــ بالهمزة لا بهل ، لان همزة الاستفهام لطلب التصور فتجىء « أم » معهــا ، أما هــل فلطلب التصديق فلا تجىء « أم » معهــا .

البيت	عدد التفعيلات
ســـكن الليـــل	٢
أصغ الى وقع صدى الأنات	٣
فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات	٦
شرخات تعلو تضطرب	٤
حزن يتدفق يلتهب	٤
يتعثر فيه صدى الآهات	٤
فى الكوخ الساكن أحزان	٤
فى كل فؤاد غليـــان	٤

البيت	عدد التفعيلات
فى كل مكان روح تصرخ فى الكلمات	٦
فى كل مكان يبكى صـــوت	٤
هذا ما قد مزقه الموت	٤
المـــوت المـــوت المـــوت	٣
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت	٦

وتقول نازك الملائكة (١) « عثرت أنا بنفسى على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتى وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقى ، وهذا مقطع منهـا (وهى من الرمل) :

البيت	عدد التفعيلات
أى نســـمة	١
حلوة الخفق عليله	٢
تمسك الاوراق فى لين ورحمه	٣
تهرق الرعشة فى طيات نغمه	٣
وأنا فى الغاب أبكى	٢
أملا ضاع وحلما ومواعيد ظليله	٤

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ١٤ ، ١٥

البيت	عدد التفعيلات
والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيله	٤
فامحى النور وهام الظل يحكى	٣
بعض وسواسى وأوهامى البخيله	٣

وتدعى نازك سبقها بقصيدة الكوليرا للسياب ، كما تدعى ريادتها للشعر الحر — وأن اعترفت بأن غيرها من الشعراء سبقوها الى الشعر الحر فى العراق والاردن ومصر : منذ سنة ٢١ فى العراق ، وسنة ٣٢ فى مصر — كما سبقها فى العراق أيضا بديع حقى الذى ذكرنا آنفا جزءا من قصيدته — لانها وضعت شروطا أربعة لحق الريادة لا تتوافر الا فيها[1] .

١ — أن يكون الشاعر واعيا الى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبا وزنيا جديدا يكون مثيرا أشد الاثارة حين يظهر للجمهور .

٢ — أن يقدم الشاعر قصيدته مصحوبة بدعوة الى الشعراء يدعوهم فيها الى استعمال هذا اللون ، شارحا الاساس العروضى لما يدعو اليه .

٣ — أن تستثير دعوته صدى بعيدا لدى النقاد والقراء ، فيصيحون فورا ، ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة .

٤ — أن يستجيب الشعراء للدعوة ، ويبدأوا فورا باستعمال اللون الجديد ، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله .

والصحيح — كما ذكرنا — أن « نازك » مسبوقة بنظم الشعر الحر — كما اعترفت — وبريادته أيضا حتى بالشروط التى وضعتها لنفسها لتستقل هى بالريادة ، فالناظر فى هذه الشروط وفيما أوردناه وغيره من الشعر الحر فى جماعة أبولو وغيرهم ، فيما دار من حوار

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٥ ، ١٦ .

حوله وتقنين عام له – يجد أن الريادة خرجت عنها الى غيرها من الكثيرين قبلها بسنوات طوال ، بل ان البعض يرى[1] أن قصيدة الكوليرا لنازك التى تدعى بها السبق والريادة ليست الا موشحة ذات أدوار أربعة لانها تجرى على نظام موشحات بعض الشعراء الأندلسيين ذات التفاعيل والقوافى المختلفة كأبى بكر الابيض وأبى بكر بن زهير ، فهى عبارة عن مقاطع أربعة متساوية عدد الابيات وعدد تفعيلات كل بيت مع ما يناظره فى بقية المقاطع أيضا وقد ذكرنا المقطع الاول منها – وليس هذا هو الشعر الحر .

وهكذا نرى أن الجهود التى بذلت منذ بدأ نظم الشعر المرسل لم تضع سدى ، بل كانت كل محاولة تشجع على البدء بمحاولة جديدة لخلق موسيقى شعرية يستريح اليها الذوق العربى حتى اهتدى الشعراء العرب الى موسيقى الشعر الحر التى نالت من الشيوع والذيوع والقبول ما منحها حق البقاء والاستمرار .

ففى خلال نظم الشعراء للشعر المرسل – اهتدى بعضهم الى نظم الشعر المرسل الحر ، أى المرسل غير المنتظم فى عدد تفعيلات أبياته – كما حدث لمحمد فريد أبو حديد ولعلى أحمد باكثير .

وفى خلال نظمهم الشعر الحر ذا الاوزان المختلفة والبحور المتعددة – اهتدى بعضهم فى قصيدة من قصائده الى جملة أبيات متتالية من بحر واحد – كما حدث لخليل شيبوب فاستراحت الآذان الى وحدة الوزن فى القصيدة .

وفى خلال نظمهم الشعر الحر من البحور المركبة من أكثر من تفعيلة – اهتدى بعضهم الى سلاسة نظمه من البحور البسيطة ذوات التفعيلة الواحدة المكررة كما عبر عن ذلك « باكثير »[2] .

---

(١) راجع مصطفى جمال الدين في « الايقاع في الشعر العربى » مقال « قصيدة الكوليرا ليست شعرا حرا » ص ١٥٦ – ١٥٨ .

(٢) حركات التجديد لموريه ترجمة سعد مصلوح ص ٤٣ .

ثم فى خلال نظمهم الشعر الحر مرسلا من القافية ــ اهتدوا الى ما تحدثه القافية ــ اذا جاءت عفوا فى القصيدة وبغير انتظام ــ من موسيقى خفيفة تتعاون مع موسـيقى الوزن الهـادئة غير المنتظمة فتستريح الأذن اليها وتنعم بهـا ٠

كما نلاحظ أن الشـعراء العرب الرواد فى الشـعر الحر كانوا يتجاوبون فى هذه الريادة على اختلاف جنسياتهم وبعد المقام بينهم ، فقد كان بينهم المصريون كأبو شادى وفريد أبو حديد ، وخليل شيبوب (وهو سورى متمصر) ، ولويس عوض (وقد كتب قصيدته الحرة فى كامبردج) ، ومحمد مصطفى بدوى ، وكان منهم اللبنانيون كفؤاد الخشن (وقد كتب قصيدته الحرة وهو فى المهجر الامريكى) ، كما كان منهم العراقيون كنازك الملائكة وبدر شاكر السياب ٠٠ الى غير هؤلاء من شعراء الوطن العربى كعرار شاعر الاردن (١) ٠

وهكذا بأسلوب المحاولة والخطأ ، وتكرار المحـاولة والتجربة ــ استقرت قصيدة الشعر الحر على أن تكون فى الغالب من بحر واحد ، بتفعيلات فى الابيات غير منتظمة ، وبقافية كذلك غير رتيبة ٠

هذا وقد زاحم الشعر الحر الشعر العمودى ، حتى لم يعد الشعر العمودى يمثل فيما نقرؤه اليوم من الشعر الا نسبة ضئيلة جدا اذا قيس بما نقرؤه من الشعر الحر ، فالناظر فى الشعر الحر فى دواوينه الشهيرة الوفيرة ، وهى لشعراء نظموا ــ أو غالبيتهم ــ الشعر بشكليه العمودى والحر ٠٠ يلاحظ ضخامة الفرق العددى بينهما ، وبخاصة كلما تقدم بالشعراء الزمان فى العصر الحديث ٠٠ ونكتفى هنـا بقول الباحثة الشاعرة د ٠ سلمى الخضراء الجيوشى (٢) ٠

« انتشرت الكتابة على طريقة الشـعر الحر بسرعة منذ أوائل الخمسينات ، وكانت مجلة الآداب البيروتية التى برأت الصدور سنة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ١٤ ٠

(٢) مجلة عالم الفكر ــ المجلد الرابع : يوليو واغسطس وسبتمبر سنة ١٩٧٣ ــ مقال « الشعر العربى : تطوره ومستقبله » ص ١١ ــ ٥٤ ٠

١٩٥٣ مسرحا عريضا لهذه التجارب الكثيرة التى راحت تتفتق عنها الموهبة الشعرية العربية فى كل مكان ، ولو راجعنا القصائد المنشورة فى الآداب فى سنواتها الخمس لوجدنا أن ٢٤٨ قصيدة من ٤٨٢ كانت حرة ، وبينما كانت النسبة هى ٢٥ حرة الى ٦٥ ذات شطرين فى سنة ١٩٥٣ أصبحت ٨٠ الى ٣٠ فى سنة ١٩٥٧ ، وكان هذا تقدما مدهشا ».

ونستطيع أن نقول انه لم يعد ثمة ناقد بصير يستطيع أن يعارض هذه الحركة العارمة الجديدة للشعر الحر معارضة تامة وان يمسها غير مس خفيف ، فقد أصبحت واقعا ملموسا ، وفرضت سلطانها وسيطرتها على ميدان الشعر ، وقدمت نماذج رائعة يقصر عنها الشعر العمودى . يقول د. محمد غنيمى هلال[1] :

« وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث — نقرر أن التجارب الناجحة تقل فيها حتى الآن (١٩٦٢) ، وذلك أن كثيرا من شعرائنا ينظمون فى الأوزان الجديدة جنوحا الى اليسر والسهولة من غير ادراك لصعوبة هذا النوع من الأوزان الموحية التعبيرية » .

ثم يذكر مثالا لاحدى تجارب الشعر الحر الناجحة التى يقصر عن أدائها الشعر التقليدى فى وزنه وموسيقاه الرتيبة — قصيدة « الى مسافرة » لنزار قبانى ، وفيها يقول[2] :

صديقى ، صديقتى الحبيبه
غريبة العينين فى المدينة الغريبه
شهر مضى ، لا حرف .. لا رسالة خصيبه
لا أثر
لا خبر
منك يضىء عزلتى الرهيبه

---

(١) المدخل الى النقد الادبى الحديث ط ٢ سنة ١٩٦٢ ص ٥٤٢ .
(٢) المصدر السابق — هامش ص ٥٤٣ .

أخبـــــارنا
لا شيء يا صــديقتى الحبيبه
نحــن هنـــا
أشقى من الوعود فوق الشفة الكذوبه
أيامنـــــا
تافهـــة فارغة رتيبــه
دارك ذات البذخ والستائر اللعوبه [١]
بغيمـــــة
بثلجـــــة
بريحـــه الغضــوبه[٢]
والورق اليابس غطى الشرفة الرهيبة

(١ ، ٢) لعوب وغضوب : فعول بمعنى فاعل ، فهو مما يستوى فيه المذكر والمؤنث ، يقال هو لعوب وغضوب ، وهى لعوب وغضوب أيضا ، فتأنيث « نزار » للصفتين بإلحاق تاء التأنيث بهما خطأ .

الفصل الأول

بحور الشعر الحر : نعرف أن بحور الشعر العمودى ستة عشر بحرا ، وأنها من حيث تمام عدد تفعيلاتها أو نقصهـــا أنواع ، فمنهـــا :

(أ) ما يجىء تاما فقط ، وهو الطويل •

(ب) وما يجىء مجزوءا فقط ، وهى : المديد والهزج والمضـــارع والمقتضب والمجتث •

(جـ) وما يجىء تاما ومجزوءا فقط ، وهى : الوافر والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والبسيط والخفيف •

(د) وما يجىء تاما ومشطورا فقط ، وهو السريع •

(هـ) وما يجىء تاما ومنهوكا فقط ، وهو المنسرح •

(و) وما يجىء تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا معا ، وهـــو الرجز •

كذلك نعرف أن بحور الشعر العمودى من حيث تعدد أعاريضها وأضربها أو عدم تعددها — أنواع ، فمنها :

(أ) ما يجىء ذا عروض واحدة وضرب واحد ، وهى : المضارع والمقتضب والمجتث •

(ب) وما يجىء ذا عروض واحدة وضربان ، وهو الهزج •

(جـ) وما يجىء ذا عروض واحدة وثلاثة ضروب ، وهو الطويل •

(د) وما يجىء ذا عروض واحدة وأربعة ضروب ، وهو المتدارك•

(هـ) وما يجىء ذا عروضين وثلاثة ضروب ، وهو الوافر •

(و) وما يجىء ذا عروضين وستة ضروب ، وهما : الرمل المتقارب

(ز) وما يجىء ذا ثلاث أعاريض وثلاثة ضروب ، وهو المنسرح •

(ح) وما يجىء ذا ثلاث أعاريض وخمسة ضروب ، وهو الخفيف

(ط) وما يجىء ذا ثلاث أعاريض وستة ضروب ، وهما البسيط والمديـد •

(ى) وما يجىء ذا ثلاث أعاريض وتسعة ضروب ، وهو الكامل •

(ك) وما يجىء ذا أربع أعاريض وخمسة ضروب ، وهو الرجز •

(ل) وما يجىء ذا أربع أعاريض وستة ضروب ، وهو السريع •

وعدد الضروب يساوى عدد الصور التى تجىء عليها قصـائد الشعر العمودى ، فالشعر العمودى ــ على ذلك ببحوره الستة عشر ــ يجىء على سبعة وستين صورة هى عدد ضروب هذه البحور ، فاذا جاء مطلع القصيدة فيه على صورة منها ــ لزم أن تجىء بقية أبيات القصيدة على هذه الصورة نفسها ، والا لم يكن ذلك الشعر صحيحـا •

وأما بحور الشعر الحر فهى هى بحور الشعر العمودى الستة عشر، ولكنهـا لا تتفق معها فى التقسيم من حيث تمام عدد تفعيلاتها أو نقصها، أى من حيث كونها تامة أو مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة ــ الى تامة ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة ، لأن غير التام من البحور يدخل فى التام فى الشعر الحر ، اذ هو يتركب من التفعيلات التى يتركب منها التام •

وأما ضروب الشعر الحر فهى هى كذلك ضروب الشعر العمودى وزيادة ــ كما ستعرف ذلك مستقبلا عند دراسة البحور وذكر شواهدها من الشعر الحر ــ غير أن خاصية هامة فى الشعر الحر فى الضروب تفرق بينها فيه وفى الشعر العمودى ، أنها وهى فى الشعر الحر يجوز أن تجتمع أو يجتمع بعضها فى القصيدة الواحدة ، أما فى الشعر العمودى

ــ فكما عرفنا ــ لا يجىء فى القصيدة الواحدة الا ضرب واحد منهــا فقط •

تفعيلات الشعر الحر : ونعرف أن أجزاء البحور فى الشعر العمودى وهى التفعيلات التى تتركب منها البحور الستة عشر ــ عشر تفعيلات : تفعيلتان خماسيتان،هما : فعولن وفاعلن ، وثمانى تفعيلات سباعية،هى: مستفعلن ومستفع لن وفاعلاتن وفاع لاتن ومفاعيلن ومفاعلتن ومتفاعلن ومفعولات •

وهذه هى بعينها أجزاء البحور أو تفعيلاتها فى الشعر الحر ، غير أنه يمكن فى الشعر الحر الاستغناء عن التفعيلتين : « مستفع لن » التى ترد فى بحرى الخفيف والمجتث العموديين ، « فاع لاتن » التى ترد فى بحر المضارع العمودى ، والاكتفاء بالتفعيلتين : « مستفعلن » و « فاعلاتن» بدلهما فى الشعر الحر ، لعدم المقتضى لتينك التفعيلتين فيه ، فضلا عن أن البحور التى ــ ترد فيهــا هاتان التفعيلتان قليلة الاستعمال فى الشعر الحر •

وبذلك يصبح عدد التفعيلات ثمانى تفعيلات فى الشعر الحر ، بدل من عشر منهــا فى الشعر العمودى •

ويبقى كذلك الفرق بين التفعيلات المشتركة بين الشعر العمودى والشعر الحر ، من حيث عددها وترتيبها حين تجتمع بعضها الى بعض فى بحور الشعر المختلفة ، ففى الشعر العمودى تجىء واحدة من هذه التفعيلات فى البحور ذوات التفعيلة الواحدة بعدد معين ، أو تجىء اثنتان منها أو ثلاث فى البحور ذوات التفعيلتين بعدد وترتيب معينين •• وتنقسم التفعيلات بعد ذلك فى البحور كلها بالتساوى بين شطرين يكونان بيت الشعر ، ويتحصل من اجتماع التفعيلات على ذلك ست عشر صورة هى بحور الشعر الستة عشر •• ثم تجىء تفعيلة العروض فى آخر الشطر الأول من البيت بصورة واحدة أو أكثر فى كل بحر من البحور ، وتجىء تفعيلة الضرب فى آخر الشطر الثانى من البيت ، مع كل صورة

من صور العروض بصورة واحدة أو أكثر •• فيتحصل من اختلاف تفعيلات العروض والضرب على ذلك سبع وستون صورة هى صور الشعر العمودى الخليلى •

وفى الشعر الحر تجىء واحدة من التفعيلات الثمانى التى ذكرناها له فى البحور ذوات التفعيلة الواحدة ، زائدة بحر السريع ، بغير قيد فى عددها فى كل بيت ، فقد تجىء تفعيلة واحدة فقط فى بيت ، وقد تصبح اثنتين أو ثلاثا أو أربعا أو أكثر فى بيت آخر •• بغير انتظام ، وقد تصل تفعيلات البيت الواحد الى عشر تفعيلات أو تزيد •

كما قد تجىء اثنتان أو ثلاث من هذه التفعيلات فى الشعر الحر فى البحور المركبة من أكثر من تفعيلة بغير قيد فى عددها كذلك فى كل بيت، ولكن بالترتيب الذى كانت التفعيلتان أو التفعيلات الثلاث عليه فى الشعر العمودى ، فاذا جاءت قصيدة الشعر الحر من الطويل مثلا — كان الالتزام بتفعيلتيه فى الشعر العمودى ، وهما : « فعولن مفاعيلن » من حيث الترتيب فقط ، وليس من حيث عدد التكرار فى كل بيت ، واذا جاءت قصيدة الشعر الحر من الخفيف — كان الالتزام بتفعيلاته الثلاث فى الشعر العمودى ، وهى : « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » من حيث الترتيب ، وليس من حيث عدد التكرار فى كل بيت •• وهكذا •

فالشعر الحر — على ذلك — هو شعر سطر لا شطر ، لا كالشعر العمودى ، أو هو شعر لا منتظم ، يمضى بحرية وعدم التزام سواء فى عدد تفعيلاته أو فى أضربه ، أو فى قوافيه — كما سيجىء •• ولذلك سمى حرا •

وعلى هذا يمكن أن نقسم بحور الشعر الحر بحسب الوحدة الموسيقية فيها الى قسمين :

١ — **بحور بسيطة** ، وهى الاكثر استعمالا فيه ، ووحدتها

الموسيقية تتركب من تفعيلة واحدة ، وتجىء مفردة أو مكررة بعدد غير محدد فى كل بيت ، وتشمل :

١ ـــ الوافر ، ووحدته الموسيقية : « مفاعلتن »

٢ ـــ الهزج ، ووحدته الموسيقية : « مفاعيلن »

ونلاحظ أن تفعيلة الهزج هذه اذا تحرك الخامس منهـا فى احدى تفعيلات قصيدته وجب حمل القصيدة حينئذ على بحر الوافر •• وقلما نجد قصيدة تقوم على وحدة مفاعيلن (وهى مفاعلتن المعصوب) وبخاصة اذا طالت دون أن يتحرك الخامس فى احدى تفعيلاتها (فتصبح مفاعلتن) فيجب حملها على الوافر •

ولذلك أرى أن يحمل ما هو من الهزج الحر على الوافر ، ويؤيد ذلك ويؤكده أن الوافر أكثر استعمالا فى الشعر العمودى من الهزج ، وهو يجىء فيه تاما ومجزوءا ولا يجىء الهزج الا مجزوءا ، وضربه أكثر من ضروب الهزج ، اذ ليس للهزج الا ضرب واحد مستعمل وآخـر نادر الاستعمال •

ويبدو أن شعراء الشعر الحر قصدوا الى حمل الهزج على الوافر (بوعى منهم بذلك أو بغير وعى) حين أدخلوا الكف وهو حذف السابع الساكن فى قصيدة الوافر ـــ كما سنرى بعرض الشواهد ـــ على تفعيلة الوافر المعصوبة (مفاعلتن) ، وهى تساوى مفاعيلن ، مـع أن الكف لا يدخل فى وافر العمودى ، بل فى هزجه فتصبح مفاعيلن به مفاعيل ، وما ذاك الا لانهم أدمجوا الهزج فى الوافر ، ثم أباحوا فى الوافر ما جاز فى الهزج فقط من زحاف الكف •

٣ ـــ الرجز ، ووحدته الموسيقية : « مستفعلن » •

٤ ـــ السريع ، ووحدته الموسيقية : « مستفعلن » •

٥ ـــ المتدارك ، ووحدته الموسيقية : « فاعلن » •

٦ ـــ المتقارب ، ووحدته الموسيقية : « فعولن » •

٧ ــ الرمل ، ووحدته الموسيقية : « فاعلاتن » .

٨ ــ الكامل ، ووحدته الموسيقية : « متفاعلن » .

ونلاحظ أن الذى يفرق بين ما هو من شعر السريع الحر ، وما هو من شعر الرجز الحر هو ضروب القصيدة . وتشتمل ضروب الرجز على ضروب السريع ، ويزيد الرجز عن السريع ضروبا أخرى ينفرد بها كما سنرى فى الشواهد ، فيمكن حمل السريع على الرجز ، كما يمكن حمل الهزج على الوافر على ما سبق بيانه ، وهو ما أراه فيهما .

٢ ــ **بحور مركبة** : وهى الأقل استعمالا فى الشعر الحر ، ووحدتها الموسيقية تتركب من أكثر من تفعيلة واحدة . وهذه البحور المركبة نوعان :

(أ) بحور مركبة تقوم الوحدة الموسيقية فيها على تفعيلتين

وتجىء هذه الوحدة فى البيت مفردة أو مكررة بأى عدد مقبول ، وتشمل :

١ ــ الطويل ، ووحدته الموسيقية :
« فعولن مفاعيلن »

٢ ــ البسيط التام ، ووحدته الموسيقية :
« مستفعلن فاعلن »

٣ ــ مجزوء الخفيف ، ووحدته الموسيقية :
« فاعلاتن مستفعلن »

٤ ــ منهوك المنسرح ، ووحدته الموسيقية :
« مستفعلن مفعولا »

ونلاحظ أن للمنسرح صورة أخرى للمنهوك فى الشعر العمودى ، وهى « مستفعلن مفعولات » ، وهذه الصورة ــ بما يجرى من سماح الشعر الحر بمد تفعيلات الأضرب ــ تعد داخلة فى الصورة الأولى ، فالصورة

الأولى أصل ، وهذه تتفرع عنها ، ولكنها لا تصبح صورة أخرى ، ويكون للمنسرح المنهوك فى الشعر الحر ضربان : مفعولا ، وممدوده : مفعولات .

٥ ــ المضارع ، ووحدته الموسيقية :
« مفاعيل فاعلاتن »

٦ ــ المقتضب ، ووحدته الموسيقية :
« مفعلات مفتعلن » أو « معولات مفتعلن »

٧ ــ المجتث ، ووحدته الموسيقية :
« مستفعلن فاعلاتن »

(ب) بحور مركبة تقوم الوحدة الموسيقية فيها على ثلاث تفعيلات، فتجىء الوحدة فى البيت مفردة أو مكررة مرة فى الغالب فقط ، وتشمل :

١ ــ مجزوء البسيط ووحدته الموسيقية :
« مستفعلن فاعلن مستفعلن »

أو وحدته الموسيقية : « مستفعلن فاعلن فعولن » وهو الأساس والأكثر استعمالاً فى مجزوء البسيط ، وهو ما يسمى فى العمودى بمخلع البسـيط (1) .

---

(١) رأت نازك الملائكةأن تزيد وزنا تتكرر فيه تفعيلة واحدة ، وقد استتنته من مخلع البسيط بزيادة حرف عليه ، وذكرت أنهـا وفقت الى ابتكاره فى سنة ١٩٧٤ ، وهو يجرى هكـذا : « مستفعلاتن مستفعلاتن » ، وقالت : انه يمكن نظم الشعر الحر منه ، وأنها جربت استعماله في ثلاث قصائد حرة ، ورأت أن تكون وحدة هذا البحـر تفعيلتين كمـا فى الطويل والبسيط (قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ٨٤ وما بعدها) رأرى أن لا داعى للوزن الجديد ، لأن كون وحدة البحر تفعيلتين كما شاءت ، أو ثلاثا كمـا هو الاصل فى مخلع البسيط لن يغير من الامـر شيئا ، وزيادة الحرف فى التفعيلة الثانيـة في الوزن الجديد على ما كان في المخلع يجعل الموسيقى مضطربة ينبو عنهـا الذوق ، وتأباها الاذن العربية . وجرب ذلك بنفسك بسماعك موسيقى مخلع البسيط وموسيقى الوزن الجديد ، فلا داعى لتفعيلات جديدة مادامت التفعيلات القديمة بمخلع البسيط ممكنه ومغنيـة ، اذ لا داعى للتجديد الا اذا كان القديم غير صالح ، أو كان الجديد أفضل من القديم .

٢ ـ الخفيف ، ووحدته الموسيقية :

« فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن »

٣ ـ المديد ، ووحدته الموسيقية

« فاعلاتن فاعلن فاعلاتن »

٤ ـ المنسرح ، ووحدته الموسيقية :

« مستفعلن مفعولات مستفعلن »

وقد بنينا هذا التقسيم من حيث قلة هذه البحور فى الشعر الحر أو كثرتها على أمرين :

الأول : الاساس الذى قام عليه الشعر الحر ،وهو التخفف منقيود التفعيلات من حيث عددها المحدد فى الشعر العمودى ، وتنوعها فى بعض بحوره •

والثانى : واقع الشعر الحر الذى نظمه رواده وشعراؤه الكبار •

وقد تبين على ضوء هذين الأمرين ما ذكرناه من شيوع نظم الشعر الحر فى البحور ذوات الوحدات الموسيقية البسيطة ، أى البحور ذوات

أما اذا أصرت أن يكون الوزن بتفعيلتين متساويتين ـ فان ذلك يسكون ممكنا ومقبولا من الذوق العربى ـ كما أتصور ـ لو أننا حذفنا الحرف الثانى من السبب الخفيف في أول التفعيلة الثانية على سبيل المعاقبة نتصبح التفعيلتان : مستفعلان مستفعلان •
أو مستفعلاتن متفعلاتن

وهذه هى مخلع البسيط مع تحويله من ثلاثى التفاعيل الى ثنائيها بتغيير بسيط فى المخلع هو احلال « فعولن » محل « فاعلن » فى الصورة الاولى مما معنا ، وهاتان التفعيلتان متساريتان ، فكل منهما مشتمل على سبب خفيف ووتد مجموع ، وفي الشعر الحر تحل « فعولن » أحيانا محل « فاعلن » في بحر المتدارك • أما الصورة الثانية مما معنا فهى هى مخلع البسيط بكل حركاته وسكناته دون احلال أو ابدال ، والمهم ان هاتين التفعيلتين الثنائيتين تغنيان عن تفعيلات المخلع الثلاثية ـ ان كان ذلك ضروريا ـ ، ولا ينبو الذوق عنهما ، ويمكن بدل عملية الاحلال التى ذكرناها فى الصورة الاولى أن نعتبر التفعيلتين فيها مبتكرتين على طريقة السيدة نازك وهما أولى ـ بادعاء الابتكار ـ من تفعيلتيها لقبولهما سماعا •

التفعيلة الواحدة التى تتكرر فى البحر •• ومن قلة أو ندرة نظمه فى البحور ذوات الوحدات الموسيقية المركبة ، أى البحــور ذوات التفعيلتين اللتين تجيئان فى البحر بشكل وترتيب معينين بحسب ما جاء فى عروض الشعر العمودى •

ضروب الشعر الحـــر

عرفنا أن البحر فى الشعر العمودى قد يكون ذا صور متعددة نتيجة لتعدد أعاريضه وأضربه ، كالكامل مثلا ، فهو ذو ثلاث أعاريض وتسعة أضرب ، ولذلك فان على الشاعر اذا أتى فى مطلع قصيدته باحدى هذه الصور أن يأتى ببقية القصيدة على هذه الصورة ، فقصائد الشعر العمودى من بحر الكامل تجىء على تسع صور ، كل صورة منهــا فى هذه القصائد تجىء مستقلة عن غيرها من سائر الصور •

أما البحر فى الشعر الحــر فهو ذو صورة واحدة ، اذ تجتمع الأعاريض والاضرب كلها أو بعضها فى قصيدته ، بل لقد أضاف شعراء الحر الى بعض البحور أضربا جديدة تجىء فى شعرهم مضافة الى أضرب البحر المألوفة المعروفة فى الشعر العمودى ــ كما سنرى عند عرض البحور بشواهدها ــ ولذلك فان كل قصائد الشعر الحر فى أى بحـــر تجىء على صورة واحدة ، أى تجىء مشتملة على ضروب البحر كلهـــا أو بعضها فى القصيدة الواحدة ، فكأن هذا الشعر ذو صورة واحـــدة فى كل بحر ، فالكامل الذى تجىء منه فى الشعر العمودى تسع قصائد كل قصيدة منه بصورة خاصة لا يمكن أن تجتمع معهـــا صورة أخرى من الصور الثمانى الباقية ــ يجىء فى الشعر الحر بصورة واحدة فقط ، قد تشتمل على جميع الضروب التى تصنع الصور التســـع فى الشـــعر العمودى •

ولعل السر فى وجوب وحدة الضرب فى قصيدة الشعر العمودى وجواز تعدد الضروب فى قصيدة الشعر الحر ــ هو ما يقوله مصطفى جمال الدين من « أن قاعدة وحدة الضرب انما تلزم الشكل القديم ، لأن أطوال

أشطره ثابتة ، فيجب أن يكون ضربها ثابتـا ، أما الشعر الحر فانـه وان كان ذا شطر واحد الا أنه غير ثابت الطول فما الداعى للالتزام بضرب موحد ؟ » (١) •

ولعل جواز اجتماع ضروب البحر فى قصيدة الشعر الحر الواحدة يكون أيضا تحقيقا للهدف من عروض الشعر الحر ، وهو تيسير الشكل ليصبح شكلا فضفافا يتيح للشاعر الجديد استيعاب المضمون الجديد فى هذا الشكل الجديد •

ولقد كانت السيدة الفاضلة نازك الملائكة ترى أن وحدة الضرب قانون جاء فى القصيدة العربية مهما كان أسلوبها عموديا أو حرا ، وأن ذلك من المبادىء الأولية التى اضطربت وكادت تمحى فى أيدى الناشئين الذين تنـاولوا حركة الشعر الحر ، بل وقع ذلك الخلط بين تشـكيلات الضروب فى القصيدة الواحدة من شعراء مارسوا النظم بأسـلوب الشطرين طويلا مثل سليمان العيسى ونزار قبانى وفدوى طوقان •• فكان الشاعر يجمع فى القصيدة تشكيلات البحر المتنافرة بلا مبالاة،والخلط بين التشكيلات ــ على حد قولها ــ أفظع أنواع الغلط •

والحق أن الشعر الحر الذى جمعت فيه الضروب المختلفة للبحر فى القصيدة الواحدة ليس شعر الناشئين فحسب ، أو القلة القليلة من الشعراء النابهين ، بل هو شعر الرواد وكبار شعراء الشعر الحر ، وشعر عامة الشعراء فى حركة الشعر الجديد ، فهو ظاهرة فى الشعر الحر واحدى السمات التى أصبحت تميزه من الشعر العمودى ، حتى ليندر أن تجد قصيدة حرة خالية من هذا الخلط بين الضروب •

والغريب أن نازك الملائكة نفسها قد خلطت تشكيلات البحر ، أى جمعت ضروبه فى القصيدة الواحدة ، وقد تكرر ذلك منها مرارا دون أن تدرى أنها كانت بشعرها هذا فى واد وبنقدها أو تقنينها فى واد آخر •

---

(١) الايقاع في الشعر العربى ص ٢٠٨ وما بعدها .

وهذه بعض أمثلة من شعرها على ذلك :

تقول نازك فى قصيدتها « الوصول » ، من الكامل وقد نظمت عام ١٩٥١ (١) .

البيت	الضرب
كم نغمة فى ذات صيف عندما كان المساء	متفاعلان
متثاقلا نعسان فى بعض القرى	متفاعلن
وأنا أغنيها وأرقب فى ارتخاء	متفاعلان
ظل النخيل على الثرى	متفاعلن

ثم تقول :

البيت	الضرب
وشكا النهار	متفاعلان
ما حملته رؤاى من عبء الحنين	متفاعلان
لم ألق غيرك لى نصيرا	متفاعلاتن

فأنت تلاحظ أن الشاعرة جمعت فى قصيدتها بين أضرب الكامل : متفاعلان ومتفاعلاتن .

وتقول نازك فى قصيدتها « أغنية حب للكلمات » من الرمل (٢) .

البيت	الضرب
فيم نخشى الكلمات ؟	فعلات
وهى أحيانا أكف من ورود	فاعلات
وهى أحيانا كؤوس من رحيق منعش	فاعلن
رشفتها ذات صيف شفة فى عطش	فعلن

---

(١) ديوان « قرارة الموجة » ص ١٦١ وما بعدها ، وفي الديوان كذلك قصيدة من الكامل ذات ضربين : متفاعلن ومتفاعلان ، وهى قصيدة « الى العام الجديد » ص ٣٥ وما بعدها وقد نظمت عام ١٩٥٠ .

(٢) « الايقاع في الشعر العربى » لمصطفى جمال الدين ص ١٧٦ عن مجلة الادب في سنتها الثالثة التى نشرت القصيدة .

البيـــــت	الضـــرب
ان منها كلمات هى أجراس خفيه	فاعـــــلاتن
فترة مسحورة الفجر سخيه	فعـــلاتن

فأنت ترى أن الشاعرة جمعت فى هذه الأبيات من القصيدة بين ضروب الرمل التالية : فعلات وفاعلات وفاعلن وفعلن وفاعلاتن وفعلاتن .

وتقول نازك فى قصيدتها « يحكى أن حفارين » من المتدارك وقد نظمت عـــام ١٩٤٩ (١) :

البيـــــت	الضـــرب
نعود اذن فى الطريق الطويل	فعولن
تواجهنا الأوجه الجامـــده	فعـــــو
يواجهنا كل شىء رأيناه منذ قليـــل	فعولن
كما كان فى ركـــدة بارده	فعـــــو

وتقول فيهـــا أيضـــا :

البيـــــت	الضـــرب
تمربنا لا تفكر فينـــا	فعولـــن
ونفسى ونجهل أنا نسينا	فعولـــن

فأنت تلاحظ أن الشاعرة جمعت فى القصيدة من ضروب المتقارب الضربين : فعولن وفعو .

وتقول نازك فى قصيدتها « طريق العودة » ، من المتقارب ، وقـــد نظمت عام ١٩٤٩ (٢) :

---

(١) ديوان « قرارة الموجة » ص ٤٠ وما بعدها . وبالديوان قصيدتان أخريان من المتقارب ذواتا ضربين : فعول وفعو ، وهما : « الهاربون » ص ٩٠ وما بعدها ، وقـــد نظمت عام ١٩٥١ ، « وصلاة الاشباح » ص ١٨٦ وما بعدها ، وقد نظمت عام ١٩٤٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١١٢ وما بعدها .

البيـــــت	
ثم يأتى زمان	فاعــــــلان
وتدب الحرارة فى الجسد الجامد	فاعلـــــن
جسد الرجل الحى فى قبره البارد	فاعلـــــن
وهنا لك تحت الدجى ميتان	فاعــــــلان
جامدان كلوح جليـــد	فاعــــــلان

فأنت ترى أن « نازك » جمعت فى هـــذه الابيـــات المتعاقبة من بحر المتدارك الضروب : فاعلان وفاعلن وفعلان •

ولقد حرصت على ذكر أمثلة عديدة من شعر « نازك » نفسهـــا تناقض رأيها ــ لأهمية هذه المسألة وحيويتها فى الشعر الحر من جهة، ولأبين أن تنوع الضروب فى قصيدة الشعر الحر ظاهرة قديمة وشائعة من جهة أخرى ، فالقصائد الثلاث التى ذكرتها لنازك من ديوان « قرارة الموجة » ، مع القصائد الثلاث ذكرتها فى الهامش هى كل ما فى ديوانها هذا من الشعر الحر • فما عداها فيه من الشعر العمودى ، فكأن كل قصائد الشعر الحر جاءت مناهضة مناقضة لفكرتها ، مؤيدة مؤكدة لتنوع الضروب كظاهرة قديمة سائدة فى شكل الشعر الحـــر •

ولأن الشاعرة الفاضلة « نازك الملائكة » تأكدت من خطئها فيمـــا ادعت من ضرورة وحدة الضرب فى القصـــيدة الحرة ــ فقد اعترفت مشكورة بالحق مؤخرا حـــين قالت عام ١٩٧٨ : « أن القواعـــد التى وضعتها للشعر الحر ما بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٦٢ مازالت صحيحة لا غلط فيها ، ويمكن لأى شاعر أن يستعملها ، غير أننى أذهب الآن الى أنهـــا ليست الصورة الوحيدة الممكن استعمالها » ثم قالت : « اذا جرص شاعر على توحيد الضر ب فى قصيدته ، فان هذا لا يكون خطأ على

أى وجه من الوجوه وانما هو نوع من لزوم ما لا يلزم ، فيه اجهـــاد للشاعر ، وليس فيه غلط (١) » .

وسوف يتبين لنا فى البحث التالى لبحور الشعر الحر وشواهدها ما يتأتى لكل بحر من الأضرب التى يمكن أن يشتمل عليها كلها أو بعضهـا فى قصيدته الواحدة .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ٢٨ . الصادر في عام ١٩٧٨ عن دار العودة ببيروت

البحور وشواهدها

أولا ــ البحــور البسيطة

١ ــ بحــــر الوافــر

بحر الوافر ــ بوجه عام ــ غير متوافر فى الشعر الحر توافره فى الشعر العمودى ، أو توافر غيره من البحور ذوات التفعيلة الواحدة فى الشعر الحر برغم سهولته وانسيابيته لوفور حركاته فليس فى أجزاء البحور أكثر حركات من أجزائه ، على أن بعض الشعراء ــ مع ذلك ــ قد أكثروا منه فى شعرهم الحر ، كالشاعرة « ملك عبد العزيز » (١) .

وتشمل أضربه فى الشعر الحر أضربه الثلاثة فى الشعر العمودى ، وهى : مفاعل (فعولن) ومفاعلتن ، ومفاعلتن (باسكان اللام) ، ويزيد عليها ضربين هما : مفاعلتان ، ومفاعلتان باسكان اللام ، وهما تفعيلتان ناتجتان عن مد « مفاعلتن » « ومفاعلتن باسكان اللام » .. وفــاء بالقوافى المقيدة المردوفة التى كثيرا ما تجىء فى الشعر الحر ، فقوافى الشعر الحر تجىء أكثر ما تجىء مقيــدة (ساكنة) .

ومن شواهده قصيدة « رؤيا » لحسن فتح الباب التى يقــول فيهــا (٢) .

البيـــــت	الضرب
وكان لقــــــاء	مفاعلتــان (بتحريك الـــلام)
غريبين تلاقينا فما عــادت بى الذكرى	مفاعلتن (باســكان الــلام)
الى ليلاتك المبهورة الأنفــاس	مفاعلتان (باســكان الــلام)

---

(١) انظر ديوانها « أن المس قلب الاشياء » .

(٢) ديوان « مدينة الدخان والدمى » ص ٢٢ وما بعدها .

البيـــت	الضرب
وتخلع عن مدينتنـــا	مفاعلتن (بتحريـك الـلام)
قنـــاع الزيف	مفاعلتان (باسكان الـلام)
مدينتنا على موعـد	مفاعلتن (باســكان الـلام)
لعالمنـــا الذى لم يأت بعـــد	مفاعل (أو فعولن)

وهناك ضرب يجىء أحيانا فى قصيدة الوافر من الشعر الحر ، وهو مفاعلت وتنقل الى مفاعيل باسكان الخامس المتحرك (العصـــب) وحذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة واسكان ما قبله (القصر) واجتماع العصب والقصر زحاف مزدوج جديد ، ويمكن أن نســميه « العصر » ، وشاهده قصيدة « أو يستيقظ الانسان » لمحمد البخارى التى يقول فيها (١) :

البيـــت	الضرب
١ ــ اتيت الى عصور الليل لم أحلم	مفاعلتن (باســكان الـلام)
٢ ــ سراجا نافذ الومضـــات	مفاعلتان (بتحريـك الـلام)
٣ ــ ينير مسارب الأعماق يكشف لى	مفاعلتن (بتحريـك الـلام)
٤ ــ نوايا أصـــدقاء الركب	مفاعلتـــان (باســكان الـلام)
٥ ــ فآمن خدعة الكلمـــات	مفاعلتان (بتحريـك الـلام)

ثم يقول :

٦ ــ خطونا فى عراء التيه سرنا فى جماعات	مفاعلت أو مفاعيـل

---

(١) ديوان « مزامير الحب » ص ٥٧ وما بعدها ، وانظر في ذلك قصيدة « الى عبد الناصر الانسان » في ديوان « سفر الفقر والثورة » لعبد الوهاب البياتى ــ الجزء الثانى من مجموعته الكاملة ص ١٤١ وما بعدها .

٧ ــ نعب نسائم الصحراء ●● ●● نقتات الحكايات	مفاعلت أو مفاعيــــل
٨ ــ أقمنا الدور تحضننا وتمنحنا	مفاعلتن (بتحريك اللام)
٩ ــ عبير الأمن ●● أفــــراح اللقاءات	مفاعلت أو مفاعيــــل
١٠ ــ وزاحمنا نجوم الافق ●● ●● ذللنـــا السحابات	مفاعلت أو مفاعيــــل

ولو قلنا يمكن أن نمد الحرف الأخير لتصبح التفعيلة مفاعلتن ــ فاننا نقول ان ذلك ممكن حقا ، ولكن الأفضل الوقوف بالسكون على القافية المردوفة [١] لسببين :

الأول : أن ذلك هو الغالب فى الشعر الحر •

والثانى : أننا لو حركنا الحرف الأخير فيما فيه هذه التفعيلة ــ لجاز أن نحرك مثلا آخر البيتين الثانى والخامس ، وهو فيهما غير جائز لانتقال التفعيلة حينئذ الى شىء غير مقبول ، ولو حركنا فى مكان ولم نحرك فى مكان آخر لكان اجحافا وتحكما بغير مبرر •

وبتسكين أواخر الأبيات : ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١٠ لتسكين ماقبلهـــا ومـــا بعدها من أبيات أواخرها مردوفة ، ولشيوع التسكين فى أواخر أبيات الشعر الحر ــ نجد أن مفاعلت أو مفاعيل هو وزن التفعيلة الأخيرة فى هذه الأبيات ، وبذلك ندخل ضربا جديدا يضاف الى ضروب وافـــر الشعر الحر ، وهو ضرب ــ لا شك ــ مقبـــول •

تنبيه : يدخل العصب ، وهو اسكان الخامس تفعيلات هـــــذا البحر حشوا وضربا ، ويدخل العصب والكف (أى باسكان الخامس وحذف السابع الساكن) حشو هذا البحر فى الشعر الحر ، وهذا الزحاف

---

(١) الردف : حرف مـــد أولين قبل الروى ، وليس بينهما فاصـــل ، مثـــل : صفاء سرور ، حبيب ، قول ، بيع •

المزدوج جديد وخاص بالشعر الحر ، ويمكن أن نسميه « العصف » ، وتصير به مفاعلتن : مفاعلت ، وتنقل الى مفاعيل (١) ، واراه مستساغـا، ومثاله قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة « نغنى فى الطريق(٢)»:

١ ــ أكل الناس تنتظرون ما يأتى من السودان من أنباء •
٢ ــ وما يعبر طى الريح من رد •
٣ ــ ويصهل فى امتداد الافق ، يستطلع مجراه •
٤ ــ يسيل العرق الساخن من أجسادنا السمراء •
٥ ــ نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب •

فهذه القصيدة من بحر الوافر ، لأن بعض تفعيـلاتها محركة الخامس ، كالتفعيلة الثانية فى البيت الأول ، والأولى فى البيتين الثالث والخامس من هذه الابيات •• وقد دخل « العصف » وهو مجموع العصب والكف فى عدد من تفعيلات حشو هذا البحر فى هذه القصيدة ، كالتفعيلة الاولى من البيت الثـانى ، والثالثة فى الثالث ، والأولى والثانية فى الرابع والثانية فى الخامس من هذه الأبيـات •

ملاحظة : من المعروف أن بحر الوافر لا يجىء فى الشعر العمودى من التام الا مقطوف العروض والضرب ، فتصير فيه مفاعلتن : مفاعل (فعولن) •• غير أنى لم أجده فى الشعر الحر مقطوف الضرب الا قليلا، كما فى قصيدة حسن فتح الباب السابقة ، وكما فى قصيدة « رسالة الى سيف بن ذى يزن » ــ « استطراد » لعبد العزيز المقالح ، اذ يقول(٣):

---

(١) فى الشعر العمودى يدخل الكف فى : مفاعيلن ومستفعلن وفاعلاتن وفـاع لاتن ، فى سبعة أبحر هى : الطويل والمديد والهزج والرمل والخفيف والمضارع والمجتث .. ولا يدخل فى مفاعلتن فى بحر الوافـر .

(٢) ديوان « لم يبق الا الاعتراف » ص ٣٢٩ ، وانظر فى ذلك قصيدة « الى ملهمة » فى ديوان « سنابل حزيران » لفؤاد الخشن ص ١٩٧ وما بعدها وقصـيدة « الى عبد الناصر الانسان » في ديوان « سفر الفقر والثورة » لعبد الوهاب البياتى حـ ٢ من مجموعته الكاملة ص ١٤١ وما بعدها ، وقصيدة « لماذا ، » في ديوان « قال المساء » لملك عبد العزيز ص ٤٠ وما بعدها .

(٣) الديوان الثانى من مجموعة دواوينه ص ٢٨٤ .

البيـــــت	الضرب
تمزق قلبك المطعـــون ، تنهش جسمك العـــارى	مفاعلتن (باســكان الــلام)
غريب ان رحلت (بفتح التاء)	مفاعل (فعولن)
غريب الوجـــه فى الدار	مفاعلتن (باســكان الــلام)

ويستتبع « فعولن » ضربا ـ ان وجدت ـ وجود « فعول » بقصرها (١) ، وقد يستتبع ذلك وجود « فاعل » بحذف الحرف الأول من التفعيلة وهو ما يسمى بالخرم ، ومثال ذلك قصيدة « بطاقة هوية » (٢) لمحمود درويش ، اذ يقــول :

البيـــــت	الضرب
١ ـ ســجل	فاعــــل
٢ ـ أنا عربى	مفاعلتن (بتحريك اللام)
٣ ـ ورقم بطاقتى خمسون الف	مفاعلــتن
٤ ـ وأطفالى ثمانية	فعـــــول
٥ ـ وتاسعهم سيأتى بعدصيف	فعول
٦ ـ فهــل تغضــب ؟	مفاعلتن (باسكان اللام)

وقد جـــاءت « فعول » ضربا فى قصـــــيدة « الحب الآخــــر » « لفرج مكسيم » ، اذ يقول (٣) :

البيـــــت	الضرب
تسافر فى عروقى الأغنيات (باسكان التاء)	فعـــــول
وأذهب فى مراســيم المجوس لرحلة الضوء (بكسر الهمزة)	مفاعلتن (باســكان اللام)
فأثبت عبر ريـــح الليل فى كل الجهـــات (باسكان التاء)	فعـــــول
عناقا قبلة وردا	مفاعلتن (بباســكان اللام)

---

(١) القصر : حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة واسكان ما قبله ، فتصير فعولن به : فعول (بحذف النون واسكان اللام) .

(٢) ديوان « أوراق الزيتون » ص ٩ .

(٣) ديوان « الهجرة من الجهات الاربع » لفرج مكسيم وآخرين ص ٤٥ .

وكان الشعر الحر حين لا يقبل فى وافره كثيرا غير « مفاعلتن » « ومفاعلتان » ضربين — يعتمد المجزوء فقط من هذا البحر فى الشعر العمودى دون للتام ، ليكون بحره الوافر ، لأن المجزوء العمودى هو الذى لا تتغير فيه صورة التفعيلة بالنقص فى عروض أو ضرب ، وهذا أسلس قيادا للشاعر وأيسر نظما عليه ، ولذلك يمكن ارجـاع وافر الشعر الحر الى مجزوء وافر الشعر العمودى •

٢ ــ بحر الهزج

الهزج لغة : مصدر هزج المغنى يهزج فى غنائه اذا ترنم ، وهو أيضا التطريب بتدارك الصوت وتقاربه .

والهزج فى العروض : بحر من بحور الشعر يجىء مجــزوءا دائما ، ويقوم على « مفاعيلن » مكررة مرة واحدة فى كل شطر .

وقد سمى هزجا لأن العرب كثيرا مــا كانت تهزج به أى تغنى ، فأجزاؤه بحسب وروده عن العرب : « مفاعيلن » أربع مرات ، مرتين فى الشطر الأول ، ومرتين فى الشطر الثانى ، ولكنه بحسب أصــله فى دائرته : « مفاعيلن » ست مرات ، ثلاث فى الشطر الأول وثلاث فى الشطر الثانى من البيت .

والهزج فى الشعر العمودى أقل ورودا من شبيهه الوافر ، لأن الوافر يحتمله ويشمله حين تعصب تفعيلته (مفاعلتن) ، والوافر يجىء تاما ومجزوءا ، بخلافه .

ويكاد الشعر الحر يلغى الهزج تماما بادماجه فى الوافر ، لمــا ذكرناه من أن الوافر يشمله من حيث التفعيلة ، فمفاعلتن فيه المعصوبة هى تفعيلة الهزج « مفاعيلن » ، وهو كذلك يشمل ضربيه : مفاعيلن ، ومفاعى (فعولن) ، ويزيد عليهما بكثرة : مفاعاتــلن ، ومفاعيلان ، ثم هو بعد ذلك قد سمح لنفسه ــ حتى لا يترك للهزج خصوصية ــ بما ورد فيه من شواهد كثيرة .. أن يدخل فى تفعيلته «مفاعلتن المعصوبة» ما يختص بتفعيلة الهزج « مفاعيلن » من زحاف القبض والكف على على سبيل المعاقبة ، لتصبح « مفاعتن » بحذف اللام بالقبض (أى مفاعلن) ، أو مفاعلت بحذف النون بالكف (أى مفاعيل) .

ولذلك فقد قل أو ندر أن تجد شواهد فى الشعر الحر على بحر الهزج تتنكرر فيه « مفاعيلن » وحدها ، أى « مفاعلتن » ساكنة اللام

وحدها ، وانما الغالب أن تجد مفاعلتن محركة اللام مع غيرها من ساكناتها ، ومجيء تفعيلة واحدة هكذا فى القصيدة متحركة اللام حكم قاطع بأن القصيدة من الوافر •

ولهذا يمكن — وهو ما أراه — أن ندمج الهزج فى الوافر فى الشعر الحر ، فيصبحا بحرا واحدا •

وضروب الهزج فى الشعر الحر هما ضرباه فى الشعر العمودى : مفاعيلن الصحيح ، ومفاعى المحذوف ، وهذا الاخير نادر فيه ، كما هو نادر فى الشعر العمودى ، وكندرة نظيره « فعولن » فى ضروب الوافر الحـــر(١) •

ويزيد الهزج فى الشعر الحر : « مفاعلن » المقبوض ، وهــو ثقيل ، « ومفاعيل » بحذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة واسكان ما قبله ، وهذا غير موجود فى الشعر العمودى ، و « مفاعيلان » المذيـــل •

ومن شواهده قصيدة « الحوار الازلى » ليوسف الخـــال ، وهى طويلة مرسلة القافية (٢) ، وأولهـــا :

البيت	الضرب
١ — متى تمحى خطايانا ؟	مفاعيلن
٢ — متى تورق آلام المساكين ؟	مفاعيلن
٣ — متى تلمسنا أصابع الشك ؟	مفاعيلن
٤ — ءأموات على الدرب ولا ندرى	مفاعيلن
٥ — توارينا عن الأبصار أكفان	مفاعيلن
٦ — من الرمل ، غبار ذره الحافر فى ملاعب الشمس	مفاعيلن
٧ — تقول لى	مفاعلن
٨ — أنا لمـــا أزل طفلا ، تأملنى	مفاعيلن
٩ — فللطوفان آثار على قميصى الرطب	مفاعيلن

---

(١) أما فعولن في الوافر العمودى فهو الاصـــل في بحره التام •

(٢) ديوان « البئر المهجورة » — الاعمال الشعرية الكاملة ص ٢٢٠ وما بعدها •

ومن شواهده القليلة كذلك قصيدة « الرجل الذى كان يغنى » لعبد الوهاب البياتى (١) •

البيـــت	الضرب
١ ــ على أبواب « طهران » رأيناه (باسكان الهاء)	مفاعيـــل
٢ ــ رأيناه	
يغنى	
عمر الخيام ، يا أخت ، ظنناه	مفاعيل
٣ ــ على جبهته جرح عميق ، فانرفاه	مفاعيـــل
٤ ــ يغنى ، أحمر العينين ••	
كالفجر ، بينمـــاه	مفاعيـــل
٥ ــ رغيف	
مصحف	
قنبلة ، كانت بيمناه	مفاعيـــل
٦ ــ يغنى عمر الخيام يا أخت	مفاعيـــل
حقول الزيت والله	مفاعيـــل
٧ ــ يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه	مفاعيـــل

ومن شواهده كذلك قول صلاح أحمد ابراهيم (٢) •

البيـــت	الضرب
١ ــ غشاوات غشاوات •• (بضم التاء)	مفاعيلن
٢ ــ فيا أحزان هدى الصبر ، يا أحزان (باسكان النون)	مفاعيلان
٣ ــ خذى غرفة دمع واغسلى بالملح ••	

(١) ديوان عبد الوهاب البياتى ــ المجلد الاول ص ٤٠٦ وما بعدها .

(٢) الايقاع في الشعر العربى هامش ص ٢٣٠ .

البيـــت	الضرب
نزف القلب والشريان	مفاعيلان

تنبيه : يدخل الهزج الحر من الزحاف ما يدخـل العمودى منه ، فيدخله الكف الذى تصير به « مفاعيلن » : مفاعيـل ، والقبض الـذى تصير « مفاعيلن » : مفاعلن — على سبيل المعاقبة ، بمعنى أنه اذا دخل أحدهما التفعيلة لم يدخلها الآخر ، وان جاز أن يدخلا تفعيلتين فى بيت واحد ، فلا يجتمعان معا فى تفعيلة ، وقد تخلو التفعيلة منهمـا جميعا ، والكف أكثر وأيسر ، وأفضـل وأجمل من القبض واجتماعهما فى بيت واحد أعسر وأثقـل •

ومثالهما ما اخترناه من قصيدة يوسف الخال السابقة ، ففى البيت الثانى كف ، وفى السابع والتاسع قبض ، وفى الثالث والسادس كـف وقبض معـا •

وقد تكرر بعد ذلك فى القصيدة زحاف الكف كثيرا ، وزحاف القبض قليلا ، واجتمعا معا فى البيت الذى قبل الأخير •

أما قصيدة البياتى التى أخذنا منها الأبيات السابقة فليس بهـا غير الكف ، ونجده فى الأبيات : الاول والثالث (مرتين) ، والرابع والخامس والسادس والسابع والتاسع ، وهو كثيرفى بقية أبيـات القصيدة •

وكما ذكرنا فى أضربه — يدخل ضربه نوع جديد من الزحاف ، وهو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة واسكان ما قبله ، فتصير به مفاعيلن : مفاعيل (باسكان اللام) ، وهذا الزحاف شبيه بالقطع فى الشعر العمودى ، غير أنه هنـا داخل فى السبب ، والقطع فى العمودى يدخل فى الوتد ، فهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخـر التفعيلة واسكان ما قبله ، فيدخل فى التفعيلات : متفاعلن ومستفعلن

وفاعلن ، فى الكامل والبسيط والرجز والمتدارك ــ فتصبح به : متفاعل ومستفعل وفاعل (باسكان اللام) .

ولذلك فحذف ساكن السبب الخفيف من آخر تفعيلة الهزج (مفاعيلن) لتصبح مفاعيل ، هو زحاف جديد لم يعهده الشعر العمودى، ويمكن أن نسميه « الكتع » (١) .

---

(١) وهو لفظا شبيه بالقطع لفظا ومعنى ، والكتع لغة مصدر كتع الشىء اذا انقبض ، وكتع بالشىء اذا ذهب بــه .

٣ ــ بحر الرجز

كثر شعر الشعراء القدامى فى هذا البحر ، لسهولته وعذوبته ، ولاتساعه وسماحه بالتصرف الكثير فيه ، لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء فيه فتصبح مستفعلن : متعلن ، ولكثرة دخول العلل والزحافات والجزء والشطر والنهك فيه ، ولوفرة ما نظم الشعراء القدامى فيه .. ولعلهم لهذه الاسباب ، ولعلهم لغيرها كذلك سموه : « حمار الشعراء » .

وأرى أن الرجز حمار الشعراء الجدد أيضا ، بل لعله يكون وسيلتهم المفضلة التى لا تعدلها وسيلة أخرى لنظم شعرهم الحر ، فقد تعددت قصائد الشعر الحر منه بما يجعلها وحدها تكاد تعدل فى عددها سائر القصائد من سائر البحور الأخرى وبخاصة اذا أدمجنا به بحر السريع الذى يشترك معه فى تفعيلات الحشو والضروب ــ كما سوف نرى .

وتشمل أضربه فى الشعر الحر ضربيه فى الشعر العمودى ، وهما: مستفعلن ومستفعل ، بما يدخلهما من خبن أو طى ، أو خبن وطى معا .

ويضيف الشعراء الجدد فى شعرهم الحر فى قصائدهم منه ضروبا أخرى هى أجزاء من التفعيلة الاصيلة « مستفعلن » ، فيجزئون منها ضروبا هكذا :

مس ، وتنقل الى فع
مست ، وتنقل الى فعل (باسكان العين)
متف ، وتنقل الى فعل
مستف ، وتنقل الى فاعل أو فعلن (باسكان العين)
متفع ، وتنقل الى فعول (باسكان اللام)
مستفع ، وتنقل الى مفعول

والشعراء الجدد يمدون كذلك « مستفعلن » فى الضرب ، تامة أو مخبونة أو مطوية أو مطوية مخبونة ، فيضيفون بذلك الضروب الآتية الى ما سبق : مستفعلان ، ومتفعلان ، ومستعلان ، ومتعلان .

ويمدون كذلك « مستفعل » فى الضرب ، تاما أو مخبونا أو مطويا أو مخبونا مطويا ، فيضيفون بذلك أيضا الضروب الآتية الى ما سبق : مستفعيل (مفعولان) ، ومتفعيل (فعولان) ، ومستعيل « فاعلان » ، ومتعيل (فعلان) .

وهذه ضروب كثيرة جدا ــ كما هو واضح ــ لا تتأتى لغير بحر الرجز من البحور .

ومن شواهده قصيدة نزار قبانى : « الى ساذجة » (١) ، التى يقول فيهــا :

البيـــــت	الضرب
١ ــ لا شك أنت طيبه	متفعلن
٢ ــ بسيطة وطيبه	متفعلن
٣ ــ بساطة الأطفال حين يلعبون	متفعلان
٤ ــ وأن عينيك هما بحيرتا سكون	فعــول
٥ ــ وأنت يا سيدتى	مستعلن
٦ ــ من بعد هذا كله لست امراه	مستفعان
٧ ــ هل تسمعين يا سيدتى	فعلن
٨ ــ لست امراه	مستفعلن
٩ ــ وذاك ما يحزننى	مستعلن

وقصيدة محمد البخارى : « افتتاحية الختام »(٢) التى يقول فيها :

---

(١) ديوان « قصائد » ص ٣٠٨ وما بعدها .
(٢) ديوان « مزامير الحب » ص ٩١ وما بعدها .

البيـــت	الضرب
١ ــ ببابه الموصد كم توالى الطارقون	فاعـــلان
٢ ــ واستعطفوا حارسه المغضن الظنون	فعـــول
٣ ــ يوارب (١) الباب قليلا ريثما	مستفعلن
٤ ــ تمر شهقة معذبه	فعـــل
٥ ــ أو بسمة مدببه	متفعلن
٦ ــ تفتح فى شغاف قلبه الملثمه(٢)	فعـــل
٧ ــ نافذة على الحقيقة المكممه	فعـــل

ثم يقول :

٨ ــ وحين مال ركبه العملاق	مفعـــول
٩ ــ الى بيوت الطين والدخان والأرهاق	مفعـــول
١٠ ــ تنبهوا فى لحظة المروق	فعـــول
١١ ــ مضوا به الى حدائق الخمول والفسوق	متفعلان
١٢ ــ ولم تكن عيناه تبصران طائرا جريحا	فـــع
١٣ ــ حتى يبيت ليله معذبا طريحا	متفعل
١٤ ــ ولم تعد عيناه تغمضان فى المساء	فعـــول
١٥ ــ من قبل أن يذوق رشفة من الدماء	فعـــول

---

(١) الوارد في العربية في معنى « وارب » انه يقال : وارب الرجل صاحبه اذا داهاه وخاتله ، فاستعمالها في البيت اما استعمال خاطىء أو استعمال مجازى بتأويل بعيد . والكلمة يستعملها العامة فيما تصده الشاعر منها وهو ترك الباب مفتوحا فتحة ضيقة .

(٢) الشغاف : غلاف القلب ، وهو جلدة دونه كالحجاب ، فهو مذكر ، ووصفه بالملثمة خطأ .

وقصيدة أدونيس : « شجرة الأهداب » (١) التى يقول فيها :

البيـــت	الضرب
١ ــ وحينما استسلمت فى جزيرة الجفون	فعــول
٢ ــ ضيفا على الأصداف والجرار	فعــول
٣ ــ رأيت أن الدهر قارورة	فاعل (فعلن باسكان العين)
٤ ــ تجمع بين الماء والشرار	فعــول
٥ ــ وتمنح الانسان أن يكون	فعــول
٦ ــ أسطورة أو بعض أسطوره	فاعل (فعلن باسكان العين)

تنبيه : يدخل حشو الرجز فى الشعر الحر ما يدخل حشــوه فى الشعر العمودى ، فيدخله الخبن (٢) ، فتصبح مستفعلن : متفعلن ، ويدخله الطى (٣) فتصبح مستفعلن : مستعلن ، ويدخله الخبن والطى معا ، فتصبح مستفعلن : متعلن •

ملاحظــة : ولقد كان القطع (٤) لا يدخل الا فى ضرب المشطور فى الشعر العمودى ، وبه تصير مستفعلن : مستفعل • وقد لاحظنا ــ بتتبع قصائد الشعر الحرفى بحر الرجز ــ أن القطع لا يدخــل الضرب فيه فقط ، بل يدخل الحشو فيه كذلك ، وقد يدخل مع القطع فى التفعيلة الخبن أو الطى أو كلاهما ، فتصبح مستفعلن بالقطع فقــط أو به مع غيره مما ذكرنا : مستفعل أو متفعــل أو مستعل أو متعــل • (باسكان اللام فيها جميعا) (٥)

وأمثلته كثيرة جدا ، ونلاحظ هذه التفعيلة المقطوعة فى قصيدة نزار السابقة فى البيت السابع ، وهو قوله :

---

(١) ديوان « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ص ٢٢

(٢) الخبن : حذف الثانى الساكن .

(٣) الطى : حذف الرابع الساكن .

(٤) القطع : حذف آخر الوتد المجموع من آخر التفعيلة واسكان ما قبله .

(٥) تنتقل مستفعل الى مفعولن ، ومتفعلن الى فعولن ، ومستعل الى فاعلن ، ومتعل الى فعلن

البيــت

هل تسمعين يا سيدتى　　　مستفعلن متفعــل فعلن

وفى قصيدة محمد البخارى السابقة كذلك فى البيت الأول منها حيث يقــول :

ببابه الموصد كم توالى الطارقون　　　متفعلن مستعلن متفعل فاعلان

ومن الأمثلة على ذلك أيضــا :

قول محمد البخارى (١) : ياحلم ليلة صيفيه (مستفعلن متفعل فاعل) وقوله (٢) : ويغسل الأسى من ذكرياتنــا (متفعلن مســتعل فعــل) .

وقول عبده بدوى (٣) : سرنا فلم تثم شوقنا اليــدان (مستفعلن متفعلن متفعــلان) .

ولا عدونا فى طريقنا الألوان (متفعلن مستفعلن متفعل فعل) .

ولا وقفنا لروعة الألحان (متفعلن مستعل متفعــل فعــل) .

وقول كيلانى حسن سند (٤) : اللؤلؤ النقى حينما ينحسر الغطــاء (مستفعلن متفعلن متفعل متعل فعــول) .

البسمة التى تضىء فالنجوم فى استحياء (مستفعلن متفعلن متفعلن متفعل فعــل باسكان العين) .

ومن القصائد التى جمعت أكثر ضروب الرجز فى الشعر الحــر ، ــ وتكررت بهــا تفعيلته المقطوعة مرارا ــ قصــيدة « جندى يحلم بالزنابق البيضاء » لمحمود درويش (٥) ، التى يقول فيهــا .

---

(١) ديوان « مزامير الحب » ــ قصيدة « بقايا عطر » ص ٢٣٠ .

(٢) المصدر السابق ــ قصيدة « مخيم الحب » ص ٣٩ .

(٣) ديوان « كلمات غضبى » ــ قصيدة « الموت ثانية » ص ١١٧ .

(٤) ديوان « قبل ما تسقط الامطار » ــ قصيدة « الملاك الصغير » ص ٧٧ .

(٥) ديوان « آخر الليل » ص ٣٦ وما بعدها .

البيت	الضرب
١ ــ يحلم بالزنابق البيضــاء	مفعول
٢ ــ بغصن زيتون •• بصدرها المورق فى المســاء	فعــول
٣ ــ يحلم ــ قال لى ــ بطائر	متفعلاتن أو فع
٤ ــ بزهر ليمــون	فعل (باسكان العين)
٥ ــ ولم يفلسف حلمه ، لم يفهم الأشياء	مفعــول
٦ ــ الا كما يحسها •• يشمها	متفعلن
٧ ــ يفهم ــ قال لى ــ أن الوطن	فاعلــن
٨ ــ أن احتسى قهوة أمى	مستعلاتن أو فع
٩ ــ أن أعود فى المساء	متفعــلان
١٠ ــ سألته : والأرض ؟	مفعــول
١١ ــ قال : لا أعرفها	مستعلن
١٢ ــ ولا أحس أنها جلدى ونبضى	مستفعلاتن أو فع
١٣ ــ مثلما يقال فى القصائد	فعولن
١٤ ــ وفجأة رأيتها	متفعلن
١٥ ــ كما أرى الحانوت •• والشارع •• والجرائد	فعولن
١٦ ــ سألته : تحبهــا ؟	متفعلن
١٧ ــ أجاب : حبى نزهة قصيره	فعولن
١٨ ــ أو كأس خمر •• أو مغامره	فعل (بتحريك العين)
١٩ ــ من أجلها تموت ؟	فعــول
٢٠ ــ كلا	فاعل (أو فعلن باسكان العين)
٢١ ــ وكل ما يربطنى بالأرض من أواصر	فعولن
٢٢ ــ مقالة نارية •• محاضره	متفعلن
٢٣ ــ قد علمونى أنى أحب حبهــا	متفعلن
٢٤ ــ ولم أحس أن قلبها قلبى	فــع
٢٥ ــ وسيلتى للحب بندقية	فعولن

البيت	الضرب
٢٦ ــ وصمت تمثال قديــم	مستفعلان
٢٧ ــ ضائع الزمان والهويه	فعولن
٢٨ ــ •• دخن ، ثم قال لى	متفعلن
٢٩ ــ كأنه يهرب من مستنقع الدماء :	فعــول
٣٠ ــ حلمت بالزنابق البيضاء	مفعــول
٣١ ــ بعض زيتون •• بطائر يعانق الصباح	متفعلان
٣٢ ــ فوق غصن ليمــون	فعــولان
٣٣ ــ حدثنى عن حبه الأول	فاعل (أو فعلن باسكان العين)
٣٤ ــ فيمــا بعــد	مفعــولان
٣٥ ــ عن شوارع بعيده	متفعلاتن أو فــع
٣٦ ــ وعن ردود الفعل بعد الحرب	مفعــول
٣٧ ــ عن بطولة المذياع والجريده	فعولن
٣٨ ــ وعندما خبا فى منديله سعلته	فاعان
٣٩ ــ سألته : أنلتقى ؟	متفعلن
٤٠ ــ أجاب : فى مدينة بعيده	فعولن

ونلاحظ أن التفعيلة الجديدة فى الشعر الحر ، وهى « مستفعلن » المقطوعة غير مخبونة أو مخبونة ، وغير مطوية أو مطوية ــ قد وردت فى هذه القصيدة فى الأبيات : الثانى ، والتاسع ، والرابع والعشرين ، والسابع والعشرين ، والثانى والثلاثين ، والخامس والثلاثين ، والسابع والثلاثين •

وليس القطع فى « مستفعلن » خاصا بحشو الرجز وحده ، وانمــا هو جائز أيضا فى بحــور الشعر الحــر التى تجىء فيها هذه التفعيلة كالسريع والخفيف •

٤ ــ بحر السريع

هذا البحر هو الوحيد فى الشعر العمودى الذى تتكرر فيه تفعيلة واحدة من تفعيلتين مرة كل شطر ، وهى « مستفعلن » وتجىء الثانية معهــا مفردة آخر الشطر ، وهى « مفعولات » •

ولهذا يمكن أن نلحقه فى الشعر الحر بالبحور التى تتكرر فيهــا تفعيلة واحدة ، أى البحور التى وحدتها الموسيقية تفعيلة واحـــــدة لا بالبحور ذوات التفعيلتين ، لأن التفعيلة الثانية فيه تجىء ضربا •

وبعد أن قدمنـــا بحر السريع وألحقنـــاه بالبحور ذوات التفعيلة الواحدة ــ جئنا به عقب بحر الرجز ، لأننا سنرى ادماجه فى الرجز لاتحاد تفعيلة الرجز « مستفعلن » فيهما ، ثم اشتمال ضروب الرجز على ضروبه وزيادة •

وضروب السريع التى يمكن أن تجتمع فى قصيدته فى الشعر الحر هى ضروبه فى الشعر العمودى ، وهى : مفعولات ومفعلات (فاعـــلان) ومعولات (فعولان) ، ومفعولا (مفعولن)، ومفعلا (فاعلن) ، ومعولا (فعولن) ، ومعلاً (فعلن) ومفعو (فعلن) (باسكان العين) •

ويزيد الشعر الحر ضروبا أخرى ، هى بقية أجزاء التفعيلة الأم فى بحر السريع وهى « مفعولات » ، وهذه هى ضروبه الجديدة :

فع ، وهى المقطع الأول من التفعيلة (مف)
فعل (باسكان العين) ، وأصلها مفــــع
فعل ، وأصلها معو
فعول ، وهى مد فعو
فعلان ، وهى مد معلا
مفعول ، وهى مد مفعو

فضروب الشعر الحر تتركب من « مفعولات » أى التفعيلة الأم للضرب ومن أجزائها بغير خبن وبخبن ، وبغير طى وبطى ، وبمد وبغير مد •

والفرق بين أضرب الرجز والسريع ــ أن الرجز يشتمل على أضرب السريع ، ثم يستقل وحده بالاضرب الأربعة الآتية :

مستفعلن ، ومستعلن (مفتعلن) ، ومتفعلن ، ومتعلن •

وبعدها فتصبح : مستفعلان ، ومستعلان (مفتعلان) ، ومتفعلان ومتعلان • واذا جاءت فع (سبب خفيف) بعدها فتصبح : مستفعلاتن، ومستعلاتن (مفتعلاتن) ، ومتفعلاتن ومتعلاتن •

ولا يستقل السريع بأضرب خاصة تزيد فيه عن الرجز ، ولهذا يمكن أن نقول ان كل سريع حر رجز حر ولا عكس ، ولهــذا رأينــا ادمــاج السريع فى الرجز فى الشعر الحر •

وهذه هى الضروب المشتركة بين الرجز والسريع :

١ ــ مستفعل ، وهى فى السريع مفعولا ، وتنقل فيها الى مفعولن

٢ ــ مستعل ، وهى فى السريع مفعولا ، وتنقل فيها الى مفعولن

٣ ــ متفعل ، وهى فى السريع معولا ، وتنقل فيها الى فعولن

٤ ــ متعل ، وهى فى السريع معلا ، وتنتقل فيها الى فعلن

٥ ــ مستفعيل (مد مستفعل) وهى فى السريع مفعولات ، وتنقل فيهــا الى مفعولات

٦ ــ مستعيل (مد مستعل) ، وهى فى السريع مفعلات ، وتنقل فيها الى مفعلات

٧ ــ متفعيل (مد متفعل) ، وهى فى السريع معولات ، وتنقل فيها الى فعولان •

٨ ــ متعيل (مد متعل) ، وهى فى السريع معلات وتنقل فيها الى فعلان

٩ ــ مس ، وهى فى السريع مف ، وتنقل فيها الى فــع

١٠ ــ مست ، وهى فى السريع مفع وتنقل فيها الى فعل (باسكان العين)

١١ ــ متف ، وهى فى السريع معو ، وتنقل فيها الى فعل (بتحريك العين)

١٢ ــ مستف ، وهى فى السريع مفعو ، وتنتقل فيها الى فعلن (باسكان العــــين)

١٣ ــ متفع ، وهى فى السريع معول ، وتنقل فيها الى فعول

١٤ ــ مستفع وهى فى السريع مفعول ، وتنقل فيها الى مفعول

ومن شواهد السريع قول أدونيس فى قصيدة « الموت مرثيةأولى»(١)

البيت	الضرب
كان أبى يؤمن أن الشباب	مفعلات (فاعلان)
وسع لى دربى	مفعو (فعلن باسكان العين)
وأنه فى لا نهاياته	مفعلا (فاعلن)
أصغر من قلبى	مفعو
كانت حياتى معه عالما	مفعلا
أسهل ما يزخر فيه الصعاب	مفعلات

وقوله فى قصيدة « ملك مهيار » (١) .

البيت	الضرب
مهيار وجه خانه عاشقوه	مفعـــلات
مهيار أجراس بلا رنين	فعــول
مهيار مكتوب على الوجوه	فعـــول
أغنية تزورنا خلسة	مفعـــلا
فى طرق بيضـــاء منفيه	مفعــو

ثم يقول بعد ذلك فى قصيدة « تولد عيناه » (٢) .

البيت	الضرب
فى الصخرة المجنونة الدائره	مفعـــلا
تبحث عن سيزيف	مفعول
تولد عينـــاه	مفعــو
تولد عينـــاه	مفعـــو
... ...	
فى سفر يسيل كالنزيف	فعـــول
من جثة المكان	فعــول

ملحوظـــة : « عيناه » فى البيت الثالث السابق مشكولة بالضم ، ويمكن أن يوقف عليها بالسكون ، فيكون وزنها فعل (باسكان العين) ، وهـــو أحد ضروب السريع الجديدة .

---

(١) ديوان « اغانى مهيار » في الآثار الكاملة لأدونيس المجلد الاول ص ٣٣٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٣٥ .

ثم يقول أدونيس فى قصيدة « دعوة للموت » (١) :

يضربنا مهيار	مفعولُ
يحرق فينا قشرة الحياه	فعولْ
والصبر والملامح الوديعه	فعولن

٥ ـــ بحر المتدارك

سمى هذا البحر بالمتدارك لأن الأخفش تلميذ الخليـــل بن أحمد تدارك به على الخليل ماتركه ، ولم يذكره من جملة البحور ، فسمى المتدارك، وأصله المتدارك به • وسمى بالمحدث أيضا لحداثة وضعه فى البحور بعد الخليـــل

ويقال ان الخليل تركه لأنه لم يبلغه لندرته ، أو لأنه مخالف لاصول الشعر بدخول التشعيث أو القطع فى حشوه ، وهما مختصان بالأعاريض والأضرب ، مع أن استعمال العرب له قليـــل •

وبالرغم من ذلك فاننا نلاحظ أن استعمال الشعراء المحدثين لهذا البحر فى الشعر الحر كثير جدا ، ولعله يأتى فى المرتبة الثانية فى كثرة الاستعمال فى الشعر الحر بعد الرجز ، حتى لقد كتب بعض الشعراء بالشعر الحر دواوين كاملة منه ، كمحمود أمين العالم الذى كتب به وحده ديوانه « أغنية الانسان » ، وهو ديوان غير صغير •

وتشمل أضربه فى الشعر الحر أضربه فى الشعر العمودى ، وهى: فاعلن (وفعلن بالخبن) ، وفاعلان (وفعلان بالخبن) ، وفعلان (باسكان العين بالقطع أو التشعيث) ، وفعلاتن (التفعيلة الاصلية وهى فاعلن مخبونة + سبب خفيف) •

ويزيد المتدارك على باقى الشعر العمودى الضروب الآتية فى الشعر الحـــر :

فاعلاتن (التفعيلة الأصلية ، وهى فاعلن تامة « غير مخبونة» + سبب خفيف فى آخرها) •

وفعلاتن (باسكان العين ، أى التفعيلة الاصيلة مقطوعة أو مشعثة + سبب خفيف فى آخرها) •

وفاعـــل (بالقطع)

وفعل (بحذف العين واللام من فاعلن لتصبح « فان » وتنقل الى فعل باسكان العين)

وفع (بحذف الوتد المجموع كله من آخر التفعيلة الأصـيلة وهى « فاعلن » ، فتصبح فا ، وتنقل الى فــع) .
فأضرب المتدارك التى يمكن أن تجىء كلها أو بعضها فى قصيدة الشعر الحر هى :

١ ــ فاعلن ٢ ــ فعلن ٣ ــ فاعــل
٤ ــ فاعلان ٥ ــ فعلان ٦ ــ فعلان (باسكان العين)
٧ ــ فعل (باسكان العين) ٨ ــ فــع

ومن شواهده قصيدة « القمر وغابات الصمت » للاستاذ محمود أمين العالم التى يقول فى مطلعها(١) :

البيت	الضرب
١ ــ من ذا يصرخ فى الغابه	فــع
٢ ــ من ذا يجرؤ أن يصرخ	فــع
٣ ــ الصمت يرين	فعلان (بتحريك العين)
٤ ــ يتثاقل فوق الارض	فعلان (باسكان العين)
٥ ــ يتجسد يمتد	فعل (باسكان العين)
٦ ــ يتراكم يتراكب	فاعــل
٧ ــ يصبح وجها يتلفع بالمجهول	فعلان (باسكان العين)
٨ ــ يصبح فى الأعماق تضاريس ذهول	فعلان (بتحريك العين)
٩ ــ ما أعمق آثار الصمت بأرض الانسان	فعلان (باسكان العين)
١٠ ــ لِمَ لم يحفل علماء الآثار بحفريات الصمت	فعل (باســكان العين)

ثم يقول : (٢)

١١ ــ بالصدق المطلق ياملكوت الصمت	فعلان (باسكان العين)
١٢ ــ أرغب أن أتعلم أتكلم	فــع

---

(١) ديوان « أغنيــة الانسان » ص ٢٧ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٢ .

١٣ ـ أرغب أن أركب فرس التاريخ	فعل (باسكان العين)
١٤ ـ وأعدو نحو الشمس	فعل (باسكان العين)
١٥ ـ أسبق مطلعهـا	فـع
١٦ ـ أطلع معهـا	فعلن (بتحريك العين)
١٧ ـ أفرش وجه الأرض	فعل (باسكان العين)
١٨ ـ وجه الانسان	فعلان (باسكان العين)
١٩ ـ بنور الحـق	فعل (باسكان العين)

ومنه قول نازك الملائكة فى قصيدة « يحكى أن حفارين » (١) :

البيت	الضرب
ثم يأتى زمـان	فاعلان
وتدب الحرارة فى الجسد الجامد (بكسر الدال)	فاعلـن
جسد الرجل الحى فى قبره البارد (بكسر الدال)	فاعلـن
وهنالك تحت الدجى ميتان	فاعلان
جامدان كلوح جليـد	فعـلان

وأحب أن أنبه هنا أن بناء بحر المتدارك على « فاعلن » كثير فى الشعر الحر كثرة بنائه على « فعلن » ، أما فى الشعر العمودى فان بناءه كثير على « فعلن » فقط دون « فاعلن » .

تنبيه : يدخل الخبن والقطع تفعيلات هذا البحر حشوا وضربا ، والخبن حذف الثانى الساكن ، فتصير « فاعلن » به : فعلن ، والقطع : حذف آخر الوتد المجموع مع اسـكان ما قبله فتصير فاعلن : فاعـل

ملاحظتان :

الأولى : تجىء فى حشو المتدارك فى الشعر الحر تفعيلتان جديدتان لم يألفهما متدارك الشعر العمودى ، وهما :

---

(١) ديوان « قرارة الموجة » ص ١١٢ وما بعدها .

١ ــ فاعل بضم اللام (أى بقبض «فاعلن»، وهو حذف الخامس الساكن)، ومعروف فى العروض القديم أن القبض لا يدخل الا فعولن « ومفاعيلن» فتصيران « فعول » و « مفاعلن » ، ويدخل فى أربعة أبحر هى : الطويل والهزج والمضارع والمتقارب ، أما فى العروض الجديد ــ فقد دخل القبض « فاعلن » فى بحر المتدارك كثيرا ، وبه تصير « فاعلن » فاعل .

وقد تتبعت هذه التفعيلة فى قصائد الشعر الحر من هذا البحر ، فوجدت انه لاتكاد تخلو قصيدة واحدة منها الا نادرا (وكمثال على ذلك راجع القصائد التى من هذا البحر فى ديوان « الابحار فى الذاكرة » لصلاح عبد الصبور ، وهى أكثر قصائد الديوان ــ فتستجد هذه التفعيله الجديدة فيها جميعا ، وبكثرة) .

ولعل ما سوغ مجىء هذه التفعيلة انها تتساوى مع « فعلن » التى هى تفعيلة هذا البحر حين يكون مخبونا وهو ما يسمونه « الخبب » ــ تتساوى معها فى أن كلا منهما مكون من سبب خفيف وسبب ثقيل ، فهما متحدتان فى عدد الحركات والسكنات ، وان اختلفتا فى ترتيبها .

ولا تجىء هذه التفعيلة ضربا ، لأنه لايوقف على المتحرك مع الاحتفاظ بحركته الا بمدها ، فاذا مدت فى هذه التفعيلة تحولت التفعيلة الى « فاعلن » [1] .

---

(١) بعض العروضيين المحدثين عرف هذه التفعيلة وعرف بها ، كمصطفى جمال الدين في كتابه « الايقاع في الشعر العربى » ص ١٧٨ وما بعدها ، فقد قال ان ادونيس ادخلها في حشو الخبب في قصيدة « مزامير الآله الضائع » في ديوان « أوراق في الريح » ، وانها تفعيلة شائعة بين المعاصرين . وكنازك الملائكة التى قالت في قضايا الشعر المعاصر ج ٥ ص ١٣٢ وما بعدها « ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنويعا جديدا لم يقع فيه أسلافنا ، ذلك اننا نحول « فعلن » الى « فاعل » (بضم اللام) وليس في الشعراء فيما اعلم ــ من يرتكب هذا سواى . بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٤٧ ومضيت فيه حتى الآن » ثم تقول « وانا اقرا انني وقعت في هذا الخروج من غير تعمد » .

واغلب ظنى أن معظم الشعراء الذين نظموا الشعر الحر ان لم يكونوا كلهم اتوا بهذه التفعيلة مثلها في قصائدهم من المتدارك عفو الخاطر من غير تعمد ، بل ان بعضهم جاءوا بها في جميع قصائدهم من هذا البحر في بعض دواوينهم وربما جاءوا بها اكثر من مرة في القصيدة الواحدة ، كصلاح عبد الصبور في ديوانه « الابحار في الذاكرة » .

٢ ـ فعلت أو متعل (تفعيلة من أربع متحركات متواليـة) ، وأفضل أن تكون هى « فعلت » لأنها التى تجـرى مع تفعيلة البحـر « فاعلن » ، وهذه التفعيلة ليست شائعة كالتفعيلـة الأولى وهى فاعل « ولكنها واردة كثيرا » •

ونقرأ التفعيله الأولى (فاعل) فى قصيدة محمود العالم السابقة فى الأبيات : الأول والثانى والسابع والثامن والتاسع •

ونقرأ التفعيلة الثانية (فعلت) فى القصيدة نفسها فى البيت السادس والثالث عشر (١) •

الثانيـة : تجىء « فعولن » فى متدارك الشعر الحر بالتبـادل مع « فاعلن » كما جاءت « فاعل » فى هذا البحر بالتبادل مع « فعلن »

ولعل ما سهل تبادل « فعولن » مع « فاعلن » هو مـا ذكرناه مما سهل تبادل « فاعل » مع « فعلن » ، وهو تساوى كل من التفعيلتين ، وهو هنا اشتمال كل من التفعيلتين على سبب خفيف ووتد مجموع ، فهما متحدتان فى عدد الحركات والسكنات وان اختلفتا فى ترتيبهـا •

ونقرأ ذلك فى قصيدة « العالم » السابقة فى البيتين الرابع عشر والتاسع عشر (٢) •

ومثالها كذلك قول كيلانى حسن سند فى قصيدته « الحديقة والأطفال » (٣) •

---

(١) وقد جاءت هذه التفعيلة (فعلت) في ديوان (اغنيـة الانسان) للعالم في الصفحات : ٣٢ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٩ ، وجـاءت في شعر شعراء آخرين كنزار قباني في قصيدته « قارئة الفنجان » اذ يقول :

من يطلب يـدها من يـدنو   من سـور حديقتها مفقود

فالتفعيلة الثانية في البيت الاول (لب يد) على هذا الوزن (فعلت) وانظر تجد هذه التفعيلة لدى محمد ابراهيم ابو سنة ايضا في ديوانه « قلبى وغازلة الثوب الازرق » في صفحات ١٢ ، ٣٩ ، ٥١ .. الخ .

(٢) ونجدها كذلك في ديوان « اغنية الانسان » لمحمود العالم في ص ٤٠ وص ٤٣ وغيرهـا .

(٣) ديوان « قبل ما تسقط الامطار . ص ٤١ .

١ ــ وكان ضباب
(فعول فعول)

٢ ــ فلاح الشارع نهرا أبيض ، نهرا لكن لا ينساب
(فعولن فاعل فاعل فاعل فاعل فاعل فعل)

٣ ــ وهبت ريح تحمل مثل رشاش الماء
(فعولن فاعل فاعل فاعل فاعل فعل)

٤ ــ فرف القلب كطير بعد مسيرة شهر وجد السرب وكان لقاء
(فعولن فاعل فاعل فاعل فاعل فاعل فعلن فاعـل فاعـل فعل)

ومثالها أيضا قول أدونيس فى قصيدة « دعوة للموت » (١) ٠

١ ــ يهبط بين المجازيف بين الصخور ٠
(فاعل فاعل فعولن فعولن فعول)

٢ ــ يتلاقى مع التائهين
(فعلن فاعلن فاعلان)

٣ ــ فى جرار العرائس ، فى وشوشات البحار
(فاعلن فاعلن ، فعلن ، فاعلن ، فاعلان)

٤ ــ يعلن بعث الجذور
(فاعـل فاعـل فعـول)

٥ ــ بعث أعراسنا والمرافىء والمنشدين
(فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلان)

٦ ــ يعلن بعث البحـار
(فاعـل فاعل فعـول)

٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ وهـكذا

(١) ديوان « أغانى مهيار الدمشقى » في الآثار الكاملة لادونيس ص ٣٣٨ ٠

ويمكن أن نعد « فعولن » التى تجىء فى المتدارك هى « فاعل » فى أصلها ودخل فيها الخزم ، وهو زيادة حرف أو أكثر على أول تفعيلة فى البيت ، وان كنت أفضل أنها « فعولن » بالتبادل مع « فاعلن » لما ذكرناه من اتفاق عدد الحروف والحركات والسكنات فيهما ، ولان « فعولن » ترد وهى ليست التفعيلة الأولى فى البيت ، بل ضرب البيت.

ولكنا قد نضطر الى اعتبار الخزم فى التفعيلة حينما لا تصبح التفعيلة صحيحة الا به ، كقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة «تكرارية» من المتدارك (١) .

ورفيف الرايات المنصورة والمكسوره

وقصص القتلى والقتله

فوزن التفعيلة الأولى فى البيت الثانى : متعلن ، وهى ليست تفعيلة المتدارك ، فلزم أن يكون ما بها من زيادة الحرف الأول هو الخزم (٢) ، وهى بعده على وزن « فعلن »

وحينما تدخل « فعولن » مع فاعلن « تفعيلة للمتدارك ، حشوا وضربا ، فان ضروب المتدارك تزيد ثلاثة أضرب أخرى هى :

فعولن ، وفعول ، وفعو

وشاهد ذلك قول « أدونيس » فى قصيدة « شجرة الصباح » (٣) :

---

(١) ديوان « الابحار في الذاكرة » ص ٧١ .

(٢) ومن الخزم في غير المتدارك قول كمال نشأت في قصيدة « يا بلادى من ديوان « انشودة الطريق » من بحر الرمل :

١ — من دما المستشهدين .

٢ — من « عرابى » و « شاهين » .

٣ — وأم صابر .

فوزن تفعيلة البيت الثالث بزيادة حرف على « فاعلاتن » .

(٣) الآثار الكاملة لادونيس — المجلد الثانى — ص ١٩ .

البيت	الضرب
١ ــ لاقنى ياصباح الى حقلنا اليائس	فاعلن
٢ ــ لاقنى هل رأيت الغصون . سمعت نداء الغصون	فاعــلان
٣ ــ لاقنى لاقنى كأنا التقينا ونسجنا الظلاما	فــع
٤ ــ ولبسنا وجئنا ، قرعنا على بابه ، رفعنا الستاره	فعولن
٥ ــ واستغثنا بأجفاننا وسكبنــا	فــع
٦ ــ دورق الحلــم والدمــوع	فعــول

ونلاحظ أن وزن البيت الثالث هــو :

فاعلن فاعلن فعولن فعولن فعلن فاعلن فــع

وأن وزن البيت الرابع هــو :

فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعولن فعولن

وأن وزن البيت السادس هو :

فاعلن فاعلن فعول

فقد اشتركت « فعولن » مع « فاعلن » آتية معها حشوا وضربا وجاءت فى هذه القصيدة ضربا بصورتين هى : فعولن وفعول ، ولا مانع بالطبع من أن تجىء على « فعــو »

ويمكن فى حالة اشتراك « فعولن » « مع فاعلن » اعتبــار الضرب « فــع » جزءا من فعولن « وهو الأولى لأنه معهود معها ، أو اعتباره جزءا من « فاعلن »

ولعل ما يجعلنا نحمل القصائد التى تجمع التفعيلتين على أنهــا من المتدارك أمــران :

الأول : أن أكثر التفعيلات فى مثل هذه القصـــائد تجىء على « فاعلن » لا على « فعولن »

والثانى : أن بحـــر المتدارك هـــو الشائع فى الشعر الحـــر ، فهو الأولى بالحمل عليـــه .

٦ — بحر المتقارب

سمى هذا البحر بالمتقارب ، وأصله المتقارب فيه ، لتقارب أسبابه من أوتاده لأن بين كل وتدين فيه سببا ، أو لتقارب أجزائه أى تماثلها أو لعدم طولهـا ، لأنها خماسية •

واستخدام شعراء الشعر لهذا البحر كثير فى حـد ذاته وان كان ليس كثيرا بالنسبة الى غيره من بحور الشعر الحر كالرجـز والمتدارك والرمـل ، ولا بالنسبة اليه فى الشعر العمودى •

وتشمل أضربه فى الشعر الحر أضربه فى الشعر العمـودى فهى تشمل : فعولن ، وفعول ، وفعو (فعـل) ، وفـع • وان كان الضرب الأخير نادرا فى الشعر الحر ندرته فى الشعر العمودى ، ولعـل السبب فى ندرة هذا الضرب أن الوحدة الموسيقية لبحـر المتقارب وهـى « فعولن » تبدا بالوتد المجموع ، فاذا جئنا بهـذا الضرب (فع) اختلت الموسيقى بالانتقال من تفعيلات تبدا كلها بوتد مجموع الى تفعيلة مخالفة تبدا بالسبب الخفيف أو هى سبب خفيف •

ويمكن أن يجىء للشعر الحر من هذا البحر ضرب جديد ممتد من « فعولن » ، وهو « فعولان » على غرار ما يجىء من ضروب جديدة بالامتداد فى بحور الشعر الاخرى • ولعل السبب فى ندرة هـذا الضرب الممتد فى بحر المتقارب أن قصر أجزاء هذا البحر يسهل جريانه،والانتقال فيه من التفعيلة التى قد تمـد لتصبح ضربا الى غيرها دون توقف ، فتبقى حشـوا ، فبالمد يعـاق هـذا الجريان ويحد من حريـة الشاعر والشعر فى هذا البحر •

ومن شواهده قصيدة « همسة البعث » لفؤاد الخشن (١) التى يقول فيهـا :

البيت	الضرب
١ ــ تقول وفوق الشفاه ارتجافة التمنى	فعولن
٢ ــ ورف القبـــل	فعو (فعل)
٣ ــ وفى الناظرين التماع شفيف	فعــول
٤ ــ بيل بفيض المقــل	فعـــل
٥ ــ حرام تعاف الغزل	فعــل
٦ ــ فشعرك هذا الدفء المعطر ، شعر يضم	فعــول
٧ ــ بليل يوشوش فيه النخيــل	فعــول
٨ ــ ويهـــوى النســم »	فعــل

وتقول فدوى طوقان قصيدة « الانفصال » (٢)

البيت	الضرب
١ ــ الى أين أهرب منك وتهرب منى	فعولن
٢ ــ الى أين أمضى وتمضى	فعولن
٣ ــ ونحن نعيش بسجن	فعولن
٤ ــ من العشق سجن بنيناه نحن اختيارا	فعولن
٥ ــ ورحنــا يدا فى يــد (بكسر الدال)	فعــل
٦ ــ نرسخ فى الأرض أركانه (بضم الهاء)	فعــل
٧ ــ ونعلى ونرفــع جدرانه (بضم الهاء)	فعــل

ولو نحن وقفنا بالسكون على «يد» فى البيت الخامس وعلى «أركانه» فى البيت السادس وعلى « جدرانه » فى البيت السابع ــ لتأتى لنــا الضرب « فــع » النادر ، ولكن الوقوف بالسكون على الكلمات الثلاث ثقيل لأنه يجعل هذه الوحدة الموسيقية (وحدة الضرب هنــا) وهى

---

(١) ديوان « سنابل حزيران » ص ٢١٧ .

(٢) ديوان « وجدتها » لفدوى طوقان مجموعة دواينها ص ١٨٦ .

سبب خفيف تخالف سائر وحدات البحر التى تبدأ كلها بالوتد ، لهذا كان هذا الضرب نادرا .

وقول عبد العزيز المقالح فى قصيدة « مكانك قف » — الى الشاعر الفلسطينى سميح القاسم (١) :

البيت	الضرب
١ — مكانك — جوعك زاد البطوله	فعولن
٢ — وموتك زيت العيون	فعول
٣ — وصوتك من خلفهم يصنع الفجر يصنع حلم الرجوله	فعولن
٤ — ويكتب ما كان بالأمس ، ما فى غد سيكون	فعول
٥ — بقاؤك فى السجن حرية للعبيد	فعول
٦ — ومحرقة للسجون	فعولْ
٧ — « وفدوى » هناك ، و « توفيق » والآخرون (٢)	فعول
٨ — هناك معا تحتسون الظلام	فعولْ
٩ — تداعب أصواتكم وجنات الصغار	فعولْ
١٠ — وتحرس أحداث آبائنا	فعل
١١ — وتفتح نافذة فى سواد الجدار	فعول

ونلاحظ أن الشاعر لو وقف على كلمة « الفجر » فى البيت الثالث — لكانت ضربا على وزن « فعلان » وهو ما ذكرنا أنه نادر الوقوع ، وكان على الشاعر بعد ذلك أن يزيد واوعطف فيقول : « ويصنع ... الخ » حتى لا ينكسر البيت .

تنبيه : يدخل القبض تفعيلات هذا البحر كلها فى الشعر الحر ؛ وبه تصير فعولن : فعول ، وقد كان القبض فى الشعر العمودى يدخل كذلك سائر تفعيلات البحر ما عدا تفعيلة الضرب غير المقبوض .

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ص ٤٧ وما بعدها .

(٢) منع الشاعر صرف « توفيق » وهى ضرورة غير مستحسنة . وهو يقصد « بفدوى » : فدوى طوقان ، وبتوفيق : توفيق زياد الشاعرين الفلسطينيين .

٧ – بحر الرمل

يجىء بحر الرمل الثالث فى ترتيبه كثرة فى الشعر الحر بعد الرجز والمتدارك ، وقد سمى قديما بالرمل لسرعة النطق به لتتابع فاعلاتن فيه ، لأن الرمل يطلق فى اللغة على نوع من السير السريع ، وقيل سمى كذلك تشبيها له برمل الحصير ، أى نسجة لانتظام أوتاده من أسبابه .

وتشمل أضربه فى الشعر الحر أضربه فى الشعر العمودى فى صوره التامة والمجزوءة ، وهى : ١ – فاعلاتن (وفعلاتن بالخبن)

٢ – ومدها [١] : فاعلاتان (وفعلاتان بالخبن) ٣ – وقصرها : فاعلات أى فاعلان (وفعلات بالخبن أى فعلان) ٤ – وحذف السبب الخفيف الأخير منها : فاعلا أى فاعلن (وفعلا بالخبن أى فعلن) . وقد تزيد هذه الأضرب فى الشعر الحر ضربا خامسا هو « فاعل » جريا على سنة الشعر الحر فى استخلاص ضروبه من التفعيلة الأصيلة بمدها أو تجزئتها ، كما عرفنا فى الرجز ، وان كان هذا الضرب نادرا .

ومن شواهده قصيدة محمود درويش « عن الأمنيات » التى يقول فيها [٢] :

البيت	الضرب
لا تقل لى	فاعلاتن
ليتنى بائع خبز فى الجزائر	فاعلاتن
لأغنى مع ثائر	فعلاتن
لاتقل لى	فاعلاتن
ليتنى راعى مواش فى اليمن	فاعلن
لأغنى لانتفاضات الزمن	فاعلن

---

(١) يسمى المد هنا في الشعر العمودى بالتسبيغ ، وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

(٢) ديوان « أوراق الزيتون » ص ٧٥

لا تقـــل لـــى	فاعلاتن
ليتنى أعمل فى أسوان حمالا صغير	فاعــلان
لأغنى للصخـــور	فاعـــلان
ياصديقى .. أرضنا ليست بعاقر	فاعلاتن
كل أرض ، ولها ميلادها	فاعلن
كل فجر ، ولــه موعد ثائـــر	فعلاتن

وقصيدة « العام السادس عشر » لأحمد عبد المعطى حجازى التى يقــول فيهــا (١) :

البيـــت	الضرب
عامى السادس عشر	فعــلان
يوم فتحت على المرآة عينى	فعلاتن
يومهـــا .. واصفر لونى	فاعلاتن
يومها .. درت بدوامــة سحر	فعــلان
كان حبى أن تحيينى يداها	فاعلن
لأراهـــــا	فعلاتـــن
لم أكن أسمع منهـا صوتهـا	فاعلـــن
انما كانت تحيينى يداهـــا	فاعلاتن
كان حبى أن تحيينى يداها	فاعلاتن
ثم أمضى ، أسهر الليل الى ديوان شعر	فاعـــلان

ويقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة « مذبحة القلعة » (٢) :

البيـــت	الضرب
ثم رنت فى فراغ البرج صيحـــه	فاعلاتن
ثم دار البـــاب فى صوت شديد	فاعلان
بـــــاب قلعـــه	فاعلاتن
فيـــه آثار دمـــاء وصـــدأ	فعلن

---

(١) ديوان « مدينة بلا قلب » ص ٩١

(٢) ديوان « مدينة بلا قلب » ص ١٣٨

ويقول د . عبده بدوى فى قصيدة « الخوف » (١) :

البيــت	الضرب
قــد عرفنا الحزن كلــه	فاعلاتن
وتقاســمنا الليــالى	فاعلاتن
والرغيــف المتهــــدل	فعلاتــن
قــد جلسنا كل عصر عند مقهى	فاعلاتــن
نشرب الشــاى ونحســوه	فعلاتان
عمرنا فى الدهــر كلــه	فاعلاتــن
بالمــــلاعــق	فاعلاتــن

ويقول محمد البخارى فى قصيدة « النبع الجريح » (٢) :

البيــت	الضرب
فى انكسار الأسى يأتى الحبيب الشاعر (٣)	فاعــل
يثقل الاحساس بالذنب جفونــه	فعلاتن
ويــوارى نظرتــه	فاعلــن
اى درب يســلك	فاعـــل

ويمكن بتحريك كلمتى : « الشاعر » بالكسر ، و « يسلك » بالضم ــ أن تتحول « فاعل » فيهما الى « فاعلن » ، وهو ضرب أكثر استخداما، ولكن الأكثر فى الوقوف فى نهايات أبيات الشعر الحر أن يكون بالسكون

ومن شواهده قول نازل الملائكة فى قصيدتها « أغنيــة حــب للكلمات » ، وقد جمعت بين هذه الأضرب على التوالى : فعــلان فاعلان ، فاعلن ، فعلن ، فاعلاتن ، فعلاتن :

فيم نخشى الكلمــات

وهى أحيانا أكف من ورود

---

(١) ديوان « كلمات غضبى » ص ٤٨

(٢) ديوان « مزامير الحب » ص ٨٧

(٣) هذا البيت مكسور ، اذ تفعيلاته : فاعلاتن فعولن فاعلاتن فاعل (أو فاعلن)

وهى أحيانا كئوس من رحيق منعش
رشفتها ، ذات صيف ، شفة من عطش
ان منها كلمات هى أجراس خفيـــه
فتوة مسحورة الفجـــر سخيــــه

تنبيـــه

يدخل بحر الرمل فى الشعر الحر ما يدخله فى الشعر العمودى من الزحاف ، وهو الخبن فى جميع أجزائه ، فتصبح فاعلاتن : فعلاتن بحذف الألف ، وكذلك تصبح جميع التفعيلات المشتقة منهـــا للضرب

ملاحظـــة

« فاعلاتان » ضربا ــ نادرة فى الشعر الحر ، كما هى نادرة فى الشعر العمودى ، و « فاعل » بسكون اللام ضربا كذلك نادرة فى الشعر الحر ، وهى غير واردة فى الشعر العمودى

٨ — بحر الكامل

وهو أحد البحور المشهورة فى الشعر الحر ، وان كان لا يبلغ حد الرجز والمتدارك والرمل والمتقارب فى كثرته •

وقد كان يسمى قديما بالكامل لكماله فى الحركات ، لأنه أكثر بحور الشعر حركات ، فالبيت التام منه على ثلاثين حركة ، وليس فى البحور ما هو كذلك ، وقيل لأن أضربه (فى الشعر العمودى) زادت عن أضرب غيره من البحور ، لأنه لم يكن لبحر آخر تسعة أضرب مثله •

وتشمل أضربه فى الشعر الحر أضربه فى الشعر العمودى فى صوره التامة والمجزؤة ، وهى : ١ — متفاعلن (ومتفاعلن بالاضمار)(١) ومدها (٢) : متفاعلان (ومتفاعلان بالاضمار) ٣ — وزيادة سبب خفيف عليها : متفاعلاتن (ومتفاعلاتن بالأضمار) ٤ — وقطعها : متفاعل اى فعلاتن (ومتفاعل بالاضمار أى مفعولن) ٥ — وحذف الوتد المجموع من آخرها : متفا أى فعلن (ومتفا بالاضمار) وتزيد أضرب الشعر الحر ضربين آخرين هما : مد فعلن ، وفعلن بالاضمار ، فيصيران فعلان ، وفعلان بالاضمار •

ونستطيع أن نقول ان هاتين التفعيلتين جزآن من التفعيلة الأم يقف عندهما الشاعر فى الشعر الحر ، فكما أن أصل فعلن ، وفعلن بالاضمار متفا ، ومتفا بالاضمار — كذلك فان فعلان وفعلان باضمار أصلهما متفاع ، ومتفاع بالاضمار •

ومن شواهده قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى « لمن تغنى ؟ » (٣) التى يقول فيها :

---

(١) الاضمار : اسكان الثانى المتحرك •

(٢) يسمى المد الذى هنا فى الشعر العمودى بالتذييل ، وهو يادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع •

(٣) ديوان « مدينة بلا قلب » ص ١١٩

البيـــت   الضرب

من أجل أن تتفجر الأرض الحزينة بالغضب

متفاعلن (بتحريك التاء)

ونطل من جوف المآذن أغنيات كاللهـــب

متفاعلن (باسكان التاء)

وتطل من جوف المآذن أغنيات كاللهـــب

... ...   متفاعلن (باسكان التاء)

ولـــدت هنـــا كلماتنـــا   متفاعلـــن

يأيها الأنسان فى الريف البعيد   متفاعلان (باسكان التاء)

يامن تعاشر انفسا بكماء لا تنطـــق متفا (فعلن)

ونقودها ، وكلاكما يتأمل الأشياء فعلان (باسكان العين)

وكلاكما تحت السماء ، ونخلة ، وغراب

فعلان (بتحريك العين)

وصـــدى نـــــداء   متفاعلان (بتحريك التاء)

ثـــم يقـــول :

وأنـــا ابن ريـــف   متفاعلان (بتحريك التاء)

ودعت أهلى وانتجعت هنـــا   متفا (فعلن) بتحريك العين

وقصيدة محمود درويش « سونا » (١) التى يقول فيها :

البيـــت   الضرب

هذى بلاد الخوف ، لا أحد سيفهم ما أقول   متفـــاعلان

الا الذين رأوا سحاب الوحل .. يمطر فى بلادى

متفاعلاتن (بتحريك التاء)

يا بائع الأزهار .. أغمد فى فؤادى متفاعلاتن (باسكان التاء)

---

(١) ديوان « أوراق الزيتون » ص ٧٧ ، واقرأ للشاعر في ديوان « عصافير بلا اجنحة » ط ــ سنة ١٩٧١ ، قصيدة « اعترافات » ص ٣٩ ، ٤٠ من هذا البحر وبهـــا الضربان : متفاعلان ومتفاعلاتن .

زهر الوحول •• عساى أبصق ما يضيق به فؤادى
متفاعلاتن (بتحريك التاء)

وقصيدة عبده بدوى « ليس القمر (١) » التى يقول فيها :

البيـــت	الضرب
فى قريتى	متفاعلن (باسكان التاء)
يتسابقون اليه فى شوق حزين	متفاعلان (باسكان التاء)
••• ••• ••• •••	
فاذا أتـــى	متفاعلن (بتحريك التاء)
خرجوا بلهفتهم من الألوان	
(بكسر النون)	متفاعل (باسكان التاء)
يتدافعون الى الحديث بلا مكان أوزمان	
	متفاعلاتن (باسكان التاء)
••• ••• ••• •••	
قرأوا السلام وأوغلوا فى رحلة النسيان	
	متفاعل (باسكان التاء)

ملاحظـــة : أقل الأضرب استعمالا فى هذا البحرهما : متفاعـــــل

تنبيــه : يدخل الاضمار ــ وهو اسكان الثانى ــ تفعيلات هــذا البحر كلهــا حشوا وضربا •

ويجوز حذف أول حرف من أول تفعيلة فى البيت فتصير متفاعلن : مفاعلن ، وهو فى العروض القديم فيما كان أوله وتد مجموع ، ويسمى الخرم ، فلا يكون الا بحذف الميم من مفاعيلن ومفاعلتن ، أو التاء من فعولن ، فى البحور التى يكون أول تفاعيلها احدى هذه التفاعيل ، فتصير: **فاعيلن ، وفاعلتن ، وعــولن •**

---

(١) ديوان « كلمات غضبى » ص ٧٤

أما فى الشعر الحر فقد جاء فى متفاعلن ، وأولها سبب ثقيل وهو فى الشعر الحر فى هذه التفعيلة أكثر منه فى الشعر العمودى فى التفعيلات التى يدخلها ، ولعل منشأ ذلك أن الشعر العمودى يقوم على الرتابة والانتظام بخلاف الشعر الحر • ويمكن أن نسمى هذا النوع من الزهافه بالخشم (١)

ومن ذلك قول محمود درويش فى قصيدة « أطفالنا والربيع » (٢):

١ ـ يا أنت يا زهر الربيع
٢ ـ صديقنا زهر الربيع

... ...

٣ ـ لا شىء يزرع فى جوانحنا السلام
٤ ـ كتحية من أرضنا يحبو على فمها كلام
٥ ـ حكاية كانت ، ولفلفها الظلام

فالتفعيله الأولى فى البيتين الثانى والخامس هى متفاعلن حذف أول حرف منها فصارت مفاعلن •

ومنه قول البياتى (٣) :

١ ـ ورسائلى وابى وأزهارى
٢ ـ وكلبنا الضارى

فالتفعيلة الأولى فى البيت الثانى هى متفاعلن حذف أول حرف منها اى حدث فيها خشم فصارت مفاعلن •

وقوله (٤) :

---

(١) الخشم لغة : مصدر خشم فلانا اذا كسر خيشومه ، والخيشوم اقصى الانف وخياشيم الجبل انوفها .

(٢) ديوان « عصافير بلا أجنحة » ص ٣٤ وما بعدها .

(٣) ديوان « اباريق مهشمة » ص ٢٠٢

(٤) المصدر السابق ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ . وانظر كذلك صفحات : ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٩ وص ٥١٣ من ديوان « كلمات لا تموت » .. فستجد فيها هذه التفعيلية الجديدة .

١ ــ ومات جدى كالغراب ، مع الخريف
٢ ــ فنحن يا مولاى ، نحن الكادحين
٣ ــ ننسى ، كما ننسى بأنك دودة فى حقل عالمنا الكبير

... ...

٤ ــ وكان عمرى آنــذاك
٥ ــ عشرين عــام

فالتفعيلة الأولى فى الأبيات الثلاثة (١ ، ٢ ، ٤) قــد خشمت كذلك ، أى حذف أول حرف منهــا فصارت مفاعلن .

ومنه قول كمال نشأت فى قصيدته « عودة البطل » (١) :

١ ــ بالأمس عــاد
٢ ــ بالأمس عــاد لبيتــه
٣ ــ مكــللا بجــراحه
٤ ــ كالرايــة المتمزقــه
٥ ــ فى المعركــه
٦ ــ خفاقــة بــدم الأبــاه

فالتفعيلة الأولى فى البيت الثالث حذف أول حرف منها فصــارت « مفاعلن » .

وهكذا نجد أن أول تفعيلة فى بحر الكامل تجىء كثيرا على هــذه الصــورة .

---

(١) ديوان « انشودة الطريق » ص ٤٢

ثانيـــا : البحور المركبـــه

وهى البحور المركبة من تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات تتكرر فى بيت الشعر الحر مرة أو أكثر كالبسيط والخفيف والطويل وغيرها ــ وهذه البحور غير شائعة فى الشعر الحر شيوعها فى الشعر العمودى ، وهى كذلك غير شائعة فى الشعر الحر شيوع البحور ذوات التفعيلة فيه ، لسببين يرتبط ثانيهما بأولهما :

الأول : أن اختلاف أجـــزاء الوحـــدة الموسيقية فى البحـــور لا يسمح لها بالانســـيابية التى تتوافـــر فى البحور ذوات التفعيلة الواحدة لبساطة وحدتها الموسيقية •

والثانى : أن عدم انسيابية هذه البحور بسبب اختلاف أجـــزاء وحدتها الموسيقية يمنع وحدتها الموسيقية من التكرار فى البيت الواحد الا بقدر محدود يقبله الذوق ، أمـــا البحور ذوات التفعيلة الواحدة فيسهل جريانها وانسيابها الى عدد غير محدود من التفعيلات •

ولا يعترض على ذلك بأن بحر الخفيف الحر ــ كما سيأتى ــ جاء بشكل انسيابى جار ، اذ ان هذا الانسياب أو الجريان فيـــه وفى أمثاله من البحور المركبة صعب لتركيب وحدته ، وبسبب هذه الصعوبة كان نادرا بالنسبة لغيره من البحور ذوات التفعيلة الواحدة والنادر لا حكم لـــه •

على أن البعض لا يعترف بالســـهولة ســـببا داعيـــا الى الأخـــذ بالبحور البسيطة ، أوبالصعوبة سببا داعيا الى اهمال البحور المركبة بل يعتبر العكس هو الصـــحيح ، فالســـهولة فى البحور البســـيطة تعنى الرتابة ، والرتابة تؤدى الى التخدير والتخدير مانع من الرؤية الشعرية الصافية اليقظة (١) •

---

(١) انظر د. سلمى الخضراء الجيوشى ، عن محمد مصطفى بدوى في « رسائل من لنـــدن » ــ مجلة عالم الفكر ــ المجلد الرابع ســـنة ١٩٧٣ ص ٣٤٢

والحق أن الفن كله لابد له من قيود وأصول ينبنى عليها ، والا أصبح فوضى .. غير أن الفن بقيوده وأصوله يمكن أن يتمثل فى الشعر الحر المناسب القائم على التفعيلة الواحدة بعيدا عن التركيب والتعقيد الموسيقى الذى بنى الشعر الحر فى الأساس لتحاشيه والانطلاق والانعتاق من أسره الشديد .

١ ـ بحر البسيط

وهو من البحور ذوات الشهرة الواسعة فى الشعر العمودى ، فقد شاع منذ العصر الجاهلى ومازال يشيع حتى اليوم لدى من يكتبون ذلك الشعر .

وسمى بسيطا لانبساط أسبابه وتواليها فى أوائل أجزائه السباعية، لأن أول كل جزء سباعى سببان متواليان ، وقيل سمى كذلك لانبساط الحركات فى عروضه وضربه ، اذا خبنا ، فأصبح « فاعلن » فيهما : « فعلن » .

وأما هذا البحر وغيره من البحور ذوات التفعيلتين فى الشعر الحر ـ فانها لا ترد فيه الا قليلا ، لأن الوحدة الموسيقية التى تتكرر فيها ليست بسيطة من تفعيلة واحدة بل مركبة من أكثر من تفعيلة واحدة ، فهذا البحر مثلا وحدته الموسيقية مركبة من تفعيلتين هما : « مستفعلن فاعلن » ، فاذا كتب الشاعر قصيدة من الشعر الحر من هذا البحر ـ لزمه أن يأتى بهذه الوحدة المركبة مفردة فى البيت أو مكررة مرة أو أكثر ، على أنه لتركب وحدة البحر من تفعيلتين لا نستطيع تكرار وحدته فى البيت الواحد بعدد كثير من المرات كغيره من البحور التى تقوم وحدتها الموسيقية على تفعيلة واحدة ، أى ان البحر المركب يضيق على الشاعر فيه ما اتسع له فى غيره من البحور ، وأساس الشعر الحر هو اعطاء الشاعر فرصة اطالة البيت بقدر طول نفسه وازدياد الدفقة الشعورية عنده فيكون البيت الحر غالبا مرنا يسمح بالاتساع ما احتاج الشاعر اليه وقدر عليه ، ولأن بحر البسيط وأمثاله من البحور ذوات الوحدة الموسيقية المركبة قليل فى الشعر الحر ـ فان ضروبه فى الشعر الحر لا تكاد تتجاوز ضروبه فى الشعر العمودى .

وللبسيط فى الشعر العمودى ضربان هما : فعلن وفاعـل ، وهما ضرباه فى الشعر الحر • ومن شواهده قول محمود درويش فى قصيدته « سقوط القمر (١) » ــ ٧ :

البيـت	الضرب
١ ــ تأتين يومـا ،	
الى جفنى •• كالسهر	فعلن
٢ ــ ويسقط الباب ••	
لم تسقط مدينتنا	
ولم تهاجر سوى بوابة الحجر	فعلـن
٣ ــ أراك واقفـة	
كالسرو واقفـة	
فى سفح ذاكرتى	
فى خضرة القمر	فعـلن
٤ ــ أراك آتيـة	
كالريح آتيـة	
والباب يسقط تحت الريح والمطر	فعلن
٥ ــ رأيت كيف يموت الماء والزمن	فعلن
٦ ــ فى لحظة التعب	فعلن
٧ ــ رأيتكيف يعيش الصخر والكفن	فعلن
٨ ــ فى لحظـة الغضـب	فعلـن
٩ ــ وأنت تأتين من عصر الجليد الى	
يدى التى احترقـت	
من خضرة الشجر	فعلـن

---

(١) من ديوان « يوميات جرح فلسطينى » في مجموعة دواوين محمـود درويش ص ٩١ وما بعدها .

١٠ تأتين يومـا

الى جفنى تأتينـا فاعـل (فعلن)

ونلاحظ فى هذه القصيدة أنه جاء بالوحدة الموسيقية (مستفعلن فاعلن) مفردة (أى مرة واحدة) فى البيتين السادس والثامن ، ومرتين (شطر كامل) فى الأبيات : الأول والخامس والسابع والعاشر ، وأربع مرات (بيت كامل) فى الأبيـات : الثانى والثالث والرابـع والتاسع . أى أنه لم يزد عدد تفعيلات البيت الواحد عن عددها فى الشعر العمودى.

ونلاحظ كذلك أن ضروبه فى القصـيدة كانت كلهـا على « فعلن » وضرب البيت الأخير على « فاعـل »

ومن شواهده قول بدر شاكر السياب فى قصيدته «أفياء جيكور»[1]

البيـت	الضرب
١ ــ افياء جيكور نبع سال فى بالى	فاعـل
٢ ــ أبل منها صدى روحى	فاعـل
٣ ــ فى ظللها أشتهى اللقيا وأحلم بالأسفار والريح	فاعـل
٤ ــ والبحر تقدح احداق الكواسج فى صخابه العالى	فاعل
٥ ــ كأنها كسر من أنجم سقطت	فعلن
٦ ــ كأنها سرج الموتى تقلبهـا أيدى العرائس من حال الى حال	فاعـل
٧ ــ أنبـاء جيكور أهواها	فاعـل
٨ ــ كأنهـا انسرحت من قبرها البالى	فاعـل
٩ ــ من قبر أمى التى صارت أضالعهـا التعبى وعينـاها	فاعـل
١٠ ــ من أرض جيكور .. ترعانى وأرعاهـا	فاعـل

---

(١) ديوان « المعبد الغريق » ص ١٨٦ في مجموعة دواوينه .

ونلاحظ أن الشاعر أقام هذه القصيدة وهى طويلة على الوحدة الموسيقية « مستفعلن فاعلن » ، وقد جاء بهذه الوحدة فى هـذه الأبيات مكررا الضرب فى البيتين الثانى والسابع فتفعيلاتهـا : « مستفعلن فاعل »

وكذلك فعل فى بيت سابق فى هذه القصيدة وهو :

أم من حياة نسيناها ؟

فكأن الشاعر يبيح لنفسه اذا اضطر الى زيادة تفعيلة فى البيت حينما تكون الوحدة الموسيقية من أكثر من تفعيلة ـ أن تجىء التفعيلة الزائدة مشابهة لتفعيلة الضرب أى من نوع التفعيلة الأخيرة فى الوحدة الموسيقية حتى يكون الضرب فى القصيدة كلها متحدا . وهذا هو ما فعله أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته « رثاء المالكى (١) » وهى قصيدة طويلة جمع فيهـا أبياتا كثيرة متتابعة من البسيط العمودى ، ثم أتبعها أبياتا كثيرة كذلك من البسيط الحر ، ثم خلط بين الاثنين بغير تتابع كامل . وفى أبيات الشعر الحر جاء بأبيات من تفعيلتين مع أبيات من أربع تفعيلات (شطر بيت عمودى) وجاء ببيت واحد من ثلاث تفعيلات، وفعل ما فعل « السياب » ، فجعل التفعيلة الثالثة الزائدة مشابهة لتفعيلة الضرب ، اذ يقـول :

البيت	الضرب
الوحدة .. الوحدة الكبرى وحلم غد	فعلن
عـدل وحريـه	فاعـل
والروح فى الليـل أحـزان نهاريـه	فاعـل
تمشى بأعماقنا هونا ـ ولمس يـد	فعلن
تثير أحزاننا .. عدنان اواه	فاعـل
عدنان : حلم الغد الرفاف أرداه	فاعـل

---

(١) ديوان « لم يبق الا الاعتراف » ضمن مجموعة دواوين أحمـد عبد المعطى حجازى ص ٣٠٦ ـ ٣١٥

البيت	الضرب
أرداه ، أحياه للأبــد	فعلن

فتفعيلات البيت الأخير هى : « مستفعلن فاعلن فعلن » ، وهى الشـــاهد .

ويقول السياب فى قصيدة « بور سعيد » (١)

البيت	الضرب
من أى أحداق طفل فيــك تغتصب	فعلن
من أى خبز وماء فيك ما صلبوا	فعلن
من أيما شرفة من أيما دار	فاعــل
تنهــل أشـــعارى	فاعــل
كالنـــــار	مستفعــل

ونلاحظ أن الشاعر اكتفى بتفعيلة واحــدة فى البيت الأخير ، والوحدة الموسيقية من تفعيلتين ، وقد جاء الشاعر بهذه التفعيلة الواحدة من نوع التفعيلة الأولى فى الوحدة الموسيقية (مستفعلن) ، فكأن الشاعر يبيح لنفسه اذا اضطر الى أن يقوم البيت على تفعيلة واحدة فى القصيدة ذات الوحدة الموسيقية التى هى من أكثر من تفعيلة ــ أن تجىء هذه التفعيلة الواحدة مشابهة للتفعيلة الأولى فى الوحدة . ولكن يبدو أن ذلك غير ضرورى ، فقــد يجىء الشاعر آنئذ بالتفعيلة الواحدة من نوع التفعيلة الأولى كمـــا فعل السياب فى هذه القصيدة أو من نـــوع التفعيلة الثانية (الضرب) ، كما فعل السياب فى قصيدة « ثعلب الموت » التى ستأتى فى الخفيف ، وقد يجمع الشاعر فى القصيدة الواحدة بين بيت من تفعيلة واحدة هى من نوع التفعيلة الأولى ، وبيت آخــر من تفعيلة واحدة هى من نوع التفعيلة الثانية (الضرب) ، وذلك كقول كمال نشأت فى قصيدة « حياة قلب » (٢) .

---

(١) ديوان « أنشودة المطــر » لبدر شاكر السياب ص ٤٩٢ وما بعدها .

(٢) ديوان « أنشودة الطريق » ص ١٢٧ وما بعدهــا .

١ ــ كان قلبى وكان	فاعلاتن فعــول
٢ ــ كل ما فى الوجــود	فاعلاتن فعــول
٣ ــ ورود	فعـــــول
٤ ــ واخضلال •• وجــود	فاعلاتن فعــول
٥ ــ وأنــا والحيـــــاه	فاعلاتن فعــول
٦ ــ كوكبــان	فاعــلات (١)
٧ ــ فى فضــاء ملــول	فاعلاتن فعــول
٨ ــ ثــم جــاء	فاعــلات
٩ ــ من بعيد •• بعيد	فاعلاتن فعــول
١٠ ــ فانقضى يا سنين	فاعلاتن فعــول
١١ ــ فى هنــاء حبيب	فاعلاتن فعــول
١٢ ــ فالمـــنى	فاعــلا (٢)
١٣ ــ وشحـــت لى الدنى	فاعلاتن فعــل
١٤ ــ برفيف العطور	فاعلاتن فعــول

ونلاحظ أن الوحدة الموسيقية تتركب من تفعيلتين ، لأن القصـــيدة من مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن) مرتين ، وقد جاء الضرب بتفعيلتين جديدتين مشتقين من « مستفعلن » ونلاحظ أن الأبيات : الثالث والسادس والثامن والثانى عشر جاءت بتفعيلة واحـــدة ولكن جاء البيت الثالث بتفعيلة الضرب ، والثلاثة الأخرى بالتفعيلــة الاولى (٣) •

---

(١) وتنقل الى فاعلان •

(٢) وتنقل الى فاعلن •

(٣) ويمكن أن نعتبر فاعلان وفاعلا مشتقين من تفعيلة الضرب (مستفعلان) فتكون فاعلات : مستعيل ، وفاعلا : مستعل او مفتعل ، فتكون التفعيلات المفردة كلهــا من نوع تفعيلة الضرب •

فكأنه لا التزام على الشاعر فى القصيدة التى تقوم فى أغلبها على وحدة موسيقية من أكثر من تفعيلة — أن يجىء بتفعيلة منها محددة اذا أقام بيته فى هذه القصيدة على تفعيلة واحدة ، وانى الأفضل ان تجىء التفعيلة الواحدة فى البيت فى البحور المركبة من نوع الضرب لأنها تصبح بيتا ، ولكل بيت ضرب ، فهى حشو وضرب معا ، على أن الأفضل ألا يزاد على الوحدة الموسيقية المركبة أو ينقص منها ، فيجىء البيت على تفعيلة واحدة كما سبق ، أو على تفعيلات مركبة ومعها تفعيلة بسيطة •

واذا كان ما سبق يعد من المقبول ، فان من غير المقبول ان يختل ترتيب الوحدة الموسيقية فيتقدم من أجزائها ما تأخر ويتأخر ما تقدم ، لأنها بذلك تتحول الى بحر آخر •

ومثل هذا فى عدم القبول أن تجتمع مع الوحدة الموسيقية وحدة أو وحدات موسيقية أخرى بدون تحديد ، كأن يجمع الشاعر بين بحر وبحر دون فواصل بقصد منه أو بغير قصد ، ومن ذلك قول السياب عقب الأبيات التى ذكرناها له ، دون وضع فاصل أو اشارة تدل على انتقاله الى بحر آخر :

كالنور فى رايات ثوار (مستفعلن مستفعلن فعلن)

من مائك السهران أوتارى (مستفعلن مستفعلن فعلن)

فهذا البيتان ، ومثلهما أبيات أخرى بعد ذلك من بحر السريع وقد وصلها الشاعر مباشرة بالقصيدة التى هى من بحر البسيط — كما عرفنا — وهذا لا شك خطأ أو خلط غير محمود •

ومن ذلك قوله مازجا بين الوافر والرجز فى قصيدة « فى المغرب العربى » (١) :

---

(١) ديوان انشودة المطر .. ص ٣٩٤ وما بعدها ، في مجموعة دواوين السياب .

غيا قبر الآله على النهـار (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)
ظل لألف حربة وقيل (بكسر اللام)
(مستفعلن متفعلن فعولن)
ولون أبرهـه (متفعلن فعل)
وما عكسته منه يد الدليل (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)
والكعبة المحزونة المشوهة (مستفعلن مستفعلن متفعلن)
ومثله قول توفيق زياد فى مقطوعته : « أمثال » (٢) •

١ ــ عن جدنا الأول
٢ ــ قد جاء فى الأمثـال
٣ ــ واوى ••
بلـع ••
منجــل ••
٤ ــ كل ما تجلبه الريـح
ستزروه العواصـف
٥ ــ والذى يغتصب الغير
يعيش ••
العمر ،
خائـف ••

فالأبيات الثلاثة الأولى من البسيط الحر ، والبيتان الاخيران من مجزور الرمل وقـد جاءت الأ بيات كلها متصلة بعضها اثر بعض بدون فاصـل •

ويمكن قياسا على البحور المركبة من ثلاث تفعيلات أن يجىء البسيط فى الشعر الحر من مجزوء البسيط العمودى ، فتكون وحـدته الموسيقية مركبة من ثلات تفعيلات هى : « مستفعلن فاعلن مستفعلن » وتجىء هذه الوحدة فى البيت مفردة أو مكررة

وحينئذ يكون الضرب « مستفعلن » ، ويمكن أن تجىء فيـه « مستفعلن » ضربا على الصـور التى تجىء عليهـا فى بحـر الرجـز

---

(٢) ديوان « ادفنوا أمواتكم وانهضـوا » لتوفيق زياد ضمن مجمـوعة دواوينه ص ٢٢٧ وما بعدهـا .

٢ ــ بحر الخفيف

وهو من أكثر البحور ذوات التفعيلتين استعمالا فى الشعر العمودى بعد البسيط •

وسمى خفيفا لأنه أخف السباعيات ، اذ تتوالى فيه ثلاثة أسباب خفيفة والأسباب أخف من الأوتاد ، والاسباب المتوالية فيه هى : « تن ، ومس ، وتف » من « فاعلاتن ، ومستفع لن » (والثالث سبب صورة ، لأنه الحرفان الأولان من الوتد المفروق)

وكما ذكرنا فى البسيط ــ لا يرد كثيرا فى الشعر الحر هذا البحر وأمثاله من البحور التى تكون الوحدة الموسيقية فيها مركبة من أكثر من تفعيلة واحدة ، لقيام الشعر الحر على الانطلاق والجريان والانسابية فى موسيقاه مما يجعل البحور ذوات التفعيلة الواحدة أنسب له •

ويجىء الخفيف فى الشعر الحر على صورتين :

أ ــ الصورة الأولى : صورته من التام ، وحينئذ تكون وحدة البيت فيه مركبة من ثلاث تفعيلات تجىء مفردة أو مركبة ، وهى : « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن » •

وضرباه فى الشعر العمودى وهما « فاعلاتن وفاعلا » هما ضربانه فى الشعر الحر ، ويدخل التشعيث « فاعلاتن » فتصير : فالاتن ويضاف الى ذلك قصر « فاعلاتن » أو مد « فاعلا » ، فتصير : فاعلات وتنقل الى فاعلان •

ومن شواهد الخفيف فى صورته هذه الاولى قول أدونيس فى • قصيدته « تقادير » :

البيت	الضرب
١ ــ لليالى فينا غد ونجوم (بضم الميم)	فعلاتن
٢ ــ ودم جائع الى السريهفو	فاعلاتن

البيت	الضرب
٣ ـ حولنا ضائع الخطى ويحـوم	فعلاتن
٤ ـ طرف حبنا لكـل سمـاء	فعلاتن
٥ ـ ومـدى لا نحـده وتخوم	فعلاتن
٦ ـ للسوى ، للزمان تصنع للأفق دروبا ، وللتراب رواء	فعلاتن
٧ ـ ونسوى لكـل أرض سـماء	فاعلاتن
٨ ـ يا تقـاديرنا على الأرض ـ عين الارض تاهت فغيرى الأشـياء	فالاتـن

ونلاحظ أن الوحدة الموسيقية جاءت منفردة فى الأبيات : من الأول الى الخامس وفى البيت السابع (أى شطر بيت عمودى) ، وتكررت مرة فى البيتين السادس والثامن (أى بيتا عموديا كامـلا).

كما نلاحظ أن الضرب جاء تاما صحيحا ، ومخبونا ، ومشعثـا . ومن ذلك قول بدر شاكر السياب فى قصيدته « ثعلب الموت » (١) ،

البيت	الضرب
١ ـ كم يمض الفؤاد أن يصبح الانسان صيدا لرميـة الصيـاد	فالاتـن
٢ ـ مثل أى الظباء ، أى العصافير ، ضعيفا	فعلاتن
٣ ـ قابعا فى ارتعادة الخوف ، يختض ارتياعا لأن ظلا مخيفا	فاعلاتن
٤ ـ يرتمى ثم يرتمى فى اتئـاد	فاعلاتن
٥ ـ ثعلب الموت فارس الموت ، عزرائيل يدنو ويشحذ النصـل . آه	فاعلاتن أو فاعلات
٦ ـ منه آه ، يصك أسنانه الجوعى ، ويرنـو مهددا . يا الهى	فاعلاتن

(١) ديوان « انشودة المطر » في مجموعة دواوينه ص ٤٤٧ وما بعدها .

البيت	الضرب
٧ ـ ليت أن الحياة كانت غناء	فاعلاتن أو فاعلات
٨ ـ قبل هذا الفناء ، هذى النهـايه	فاعلاتن
٩ ـ ليت هذا الختام كان ابتـداء .	فاعلاتن أو فاعلات
١٠ ـ واعذاباه ، اذ ترى أعين الأطفال هذا المهدد المستبيحا	فاعلاتن
١١ ـ صابغا بالدماء كفيه ، فى عينيه نار وبين كفيـه نار .	فاعلاتن
١٢ ـ كم تلوث أكفهم واستجـاروا ،	فاعلاتن
١٣ ـ وهو يدنو .. كأنه احتث ريحـا ،	فاعلاتن
١٤ ـ مستبيحـا ،	فاعلاتن
١٥ مستبيحـا ، مهددا ، مستبيحـا .	فاعلاتن
١٦ ـ من رآها ، دجاجة الريف ، اذ يمسى عليهـا المساء فى بستانـه	فالاتـن
١٧ ـ حين ينسل نحوها الثعلب الفراس ، ياللصريف من أسنانه	فالاتن
١٨ ـ وهى تختض ، شلها الرعب ، أبقاها بحيث الردى ـ كأن الدروب .. .. استلها مارد ، كأن النيوبا	فاعلاتن
١٩ ـ سور بغداد موصـد الباب ، لا منجى لديه ولا خلاص ينال	فعلاتـن
٢٠ ـ هكذا نحن ، حينما يقبل الصياد عزريـل : رجفة فاغتيـال	فاعلاتن

وتلاحظ أن الوحدة الموسيقية جاءت منفردة (شطر بيت عمودى) فى الأبيات : الثانى والرابع والسابع والثامن والتاسع ، والثانى والثالث عشر والخامس عشر ، بزيادة تفعيلة واحدة عليها فى البيت الثانى

من نوع تفعيلة الضرب ، وجاء بيت على تفعيلة واحدة هو البيت الرابع عشر من نوع الضرب ، فكأن زيادة تفعيلة واحدة على الوحدة أو قيام البيت على تفعيلة واحدة فى القصائد المركبة جائـــز ــ وان قـــل ــ وتكون هـــذه التفعيلة من نوع الضرب ــ وهو الغـــالب(١) • وجاءت الوحدة الموسيقية فى القصيدة مكررة مـــرة (بيتا عموديا كاملا) فى الأبيات : الأول والثالث والخامس والسادس والعاشر والحادى عشر والسادس عشر والسابع عشر والتاسع عشر والعشرين ، وجاءت مكررة مرتين (بيتا عموديا ونصف بيت) فى البيت الثامن عشر ، وقد جاءت ضروب القصيدة على فاعلاتن الصحيحة والمخبونة والمشعثة ، واذا وقفنا بالسكون على الضرب فى الأبيـــات الخامس والسابع والتاسع يكون الضرب قد جاء على فاعلات •

ومن الخفيف الحر أيضا قول سميح القاســـم فى قصـــــيدة « وصية » (٢)

البيت	الضرب
١ ــ أسندونى اذا قتلت بصخره	فعلاتن
٢ ــ وارفعوا لى وجهى ازاء الرياح	فاعلاتن
٣ ــ واتركونى أفنى لآخر ذره	فعلاتن
٤ ــ فى غيوم الدجى وعشب الصباح	فاعلاتـــن
٥ ــ واذا مت فى الفراش ادفنونى	فاعلاتن
٧ ــ عاريا •• فوق قمة من بـــلادى	فاعـــلاتن
٨ ــ ان ذكرتم •• أجمل الأعيـــاد	فالاتـــن

ونلاحظ أن هذه القصيدة يمكن أن تكون من الشعر العمـــودى لانتظام تفعيلاتها وقوافيهـــا ووحدة ضربها ، ولكن الشاعر كتبها هكذا كما يكتب الشعر الحر ثم جعل القافية متشابكة أ ب أ ب ، ج د د ،

---

(١) راجع الكلام عن ذلك في بحر البسيط ص ٨٩ وما بعدها •

(٢) ديوان سميح القاسم ــ ديوان : « قصائد مهربة » ص ٦٩٨ ، ٦٩٩

وهذه القافية المتنوعة بانتظام تكثر فى الشعر الحر ، ثم هو فى حشو البيت الأخير جاء بتفعيلة لا ترد الا فى الشعر الحر وهى « مفتعل » مكان « مستفعلن » ، فلو عددنا القصيدة من الشعر العمودى لكان هذا البيت مكسورا ٠

والصورة الثانية للخفيف : هى صورته من المجزوء ، وحينئذ تكون وحدة البيت الموسيقية فيه مركبة من تفعيلتين وهى « فاعلاتن مستفعلن» وتجىء هذه الوحدة فى البيت مفردة أو مكررة ٠

وأضرب الخفيف المجزوء الحر هما ضرباه فى الشعر العمودى وهما: «مستفعلن» «وفعولن» ، ويضاف الى ذلك مد « مستفعلن » ، فتصير « مستفعلان » ، وقد يزاد على ذلك كل ما يمكن أن يشتق من «مستفعلن» من الضروب ، كما فى بحر الرجز ٠

ومن شواهد الخفيف المجزوء قول سميح القاسم فى قصيدته « عاد » (١) ٠

البيت	الضرب
١ ــ عاد من رحلة الفصول (٢)	متفعلان
٢ ــ بالأناشيد والوعود	متفعلان
٣ ــ ويشيعون أنه كان أيامها يقول :	متفعلان
٥ ــ ويشيعون أنهم ،	متفعلن
٦ ــ سمعوا فى الدجى عويل	متفعلان
٧ ــ وعواء من الحدود :	متفعلان
٨ ــ من ترى يعرف القتيل ؟	متفعلان

ونلاحظ أن الأبيات كلها تتكون من تفعيلتين (شطر عمودى) ماعدا البيت الثالث فيتكون من أربع (بيت مجزوء كامل عمودى)

ونلاحظ أن الضرب هو مد مستفعلن (متفعلان) وهو ضرب جديد ما عدا البيت الخامس فضربه « مستفعلن » ، ويجوز أن يضم هذا

---

(١) ديوان سميح القاسم ــ ديوان : « تقصائد مهربة » ص ٦٩٤ ، ٦٩٥

(٢) في الديوان « من رحلته » ويبدو انه خطا مطبعى وصحته « من رحلة » .

البيت الى السادس وخاصة أن الشاعر كتب فاصلة فى نهايته دلالة على أنه معطوف عليه ما بعده ، وحينئذ يكون البيت مجمـوع التفعيلات الأربع وهو بيت مجزوء عمودى .

واذا رجعنا الى أبيات كمال نشأت التى ذكرناها فى بحـر البسيط السابق ـــ وجدنا أنها من مجزوء الخفيف ، وأن أكثر أبياتها تتكون من تفعيلتين (شطر عمودى) ، وأن بعضها يتركب من تفعيلة واحدة هى التفعيلة الأولى فى الوحدة الموسيقية ، أو التفعيلة الثانية منها (تفعيلة الضرب) ، ولا حظنا أن هـــذه القصيدة جاءت بضربين جديدين مشتقين من « مستفعلن » وهما « فعــول وفعـــل »

٣ ــ بحر الطويل

لعل بحر الطويل يكون أشهر بحور الشعر قاطبة فى الشعر العمودى القديم ، وقد نوه به فى ذلك صفى الدين الحلى حين ذكره منبهـا الى اسمه وأجزائه وقال :

طويل له دون البحور فضائل   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعـل

وحين ينظم بعضهم أسماء بحور الشعر كما ذكرها الخليل بن أحمد واضع علم العروض فى المرتبـة الأولى فيقـول :

طويل ، مديد ، فالبسيط ، فوافر ∴ فكامل أهزاج الأراجيز أرمـلا
سريع ، سراح ، فالخفيف ، مضارع ∴ فمقتضب مجتث قرب لتفضلا
وقد تلا الطويل فى الاستعمال قديما ــ البسيط والكامل .

وقيل سمى الطويل طويلا : لأنه أتم البحور استعمالا ، اذ لا يدخله جزء ولا شطر ولا نهك ، وقيل لأنه أكثر البحور حروفا ، لأنه اذا صرع فكانت عروضه الاولى مع ضربها الأول (مفاعيلن) تامـة غير مقبوضة ــ كان ثمانية وأربعين حرفا ، ولا نظير لـه فى ذلك .

ولكن هذا البحر كصاحبيه البسيط والخفيف لا يرد فى الشعر الحر الا قليلا لتركب وحدته الموسيقية من تفعيلتين ، فلا يسـمح بالانطلاق الذى يسعى اليه الشعر الحر وشعراؤه .

وأكثر ما يجىء الطويل فى الشعر الحر يكون بمجىء وحدتـه الموسيقية (فعولن مفاعيلن) مرتين فى البيت الواحد ، أو مـرة واحدة ، وقل أن تجىء هذه الوحدة فى البيت أربع مرات على صورتها فى البيـت العمودى ، والأقل أن تأتى بخلاف ذلك زيادة أو نقصـا . ولوروده قليلا فى الشعر الحر ، فان ضروبـه لا تزيد عن ضروبه فى الشـعر العمودى الا ضربا واحدا هو مـد « مفاعيلن » فتصبح « مفاعيلان » .

ومن شواهده قول بدر شاكر السياب فى قصيدته « ها .. هـا .. هوه » (١) .

---

(١) ديوان « شناشيل ابنة الجلبى » ص ٦٢٥ وما بعدها .

الضرب	البيت
مفاعلن	١ ــ تنامين أنت الآن والليل مقمر
مفاعلن	٢ ــ أغانية أنسام وراعيه مزهر ،
مفاعلن	٣ ــ وفى عالم الأحــلام من كل دوحة
مفاعلن	٤ ــ تلقاك معــبر
مفاعلن	٥ ــ وباب غفا بين الشجيرات أخضر
مفاعلن	٦ ــ لقد أثمر الصمت الذى كان يثمر
	٧ ــ مع الصبح بالبوقات أو نوح بائع (١)
مفاعلن	بتين من الذكرى وكرم يقطــر
مفاعلن	٨ ــ على كل شــارع
مفاعلن	٩ ــ فيحســــو ويسكــر
فاعلن	١٠ برفق فلا يهذى ولا يتنمــر

ونلاحظ فى هذه المقطوعة من القصيدة ان الشاعر جاء بالوحــدة الموسيقية (فعولن مفاعيلن) مفردة أى مرة واحدة أقل مما جــاء بها مرتين (الابيات الرابع والثامن والتاسع) ، ومرتين فى الأبيات الباقية ما عدا البيت السابع الذى جاء بها فيه أربــع مرات (بيتا كامــلا) .. فكأن هذا البحر يجىء أكثر ما يجىء فى الشعر الحر على شــكل المشطور وأقل من ذلك على شكل المنهوك ــ وأقل كثيرا على شــكل البيت الكامل ، ويمكن فى البيت السابع أن تجعله على شكل المشطور ، فنعتبره بيتين بدلا من بيت واحد . ونلاحظ أن الضرب فى هذه الأبيات كلهــا على « مفاعلن » .

ويقول السياب فى نهاية القصيدة :

---

(١) بوقات جمع بوق ، والصحيح أن يجمع بوق على أبواق ، فنى بوقات مخالفة للقياس الصرفي .

البيت	الضرب
١ ــ من النفس ، من ظلمائها ، راح ينبع	مفاعلن
٢ ــ وينثال نهر سال فانحل مئزر	مفاعلن
٣ ــ من النور عن وضاء تخبو وتظهر •	مفاعلن
٤ ــ وفى الضفة الأخرى تحسين صوته	مفاعلن
٥ ــ (فما كان يسمع)	مفاعلن
٦ ــ كما يشعر الأعمى اذا النور يظهر	مفاعلن
٧ ــ يناديــك	
« ها •• ها •• هوه »	
ماء ويقطــر	مفاعلن
٨ ــ من السعفة النشــوى	مفاعيلن
٩ ــ بما شربت من غيمة نثها نجوى	مفاعيلن
١٠ ــ وأصداء أقدام الى-الله تعبر	مفاعلن
١١ ــ وناديت : ها •• ها •• هوه	
لم ينثر الصــدى	مفاعلن
١٢ ــ جناحيه أو يبك الهواء المثرثر	مفاعلن
١٣ ــ ونــادى ورددا :	مفاعلن
١٤ ــ « ها •• ها •• هوه »	فاعيــلان
١٥ ــ وفتحت جفنا وهو مازال ينظر	مفاعلن
١٦ ــ ينــادى ويجــأر	مفاعلــن

وتلاحظ فى هذه الأبيات ما لا حظناه فى الأبيات السابقة من حيث عدد الوحدات الموسيقية ، أما من حيث الضروب ، فنلاحظ هنا اضافــة الضرب « مفاعيلن » ، والضرب الجديد الممدود « مفاعيلان » ، ان دخل الخرمفيه بحذف الحرف الأول من التفعيلة (١) •

---

(١) وان كان الخرم في الشــعر العمودى يكون بحذف أول الوتد المجمــوع في أول تفعيلة من البيت .

ويمكننا أن نقول بغير بحث طويل عن شواهد للبحور الأخرى التى تتركب فيها الوحدة الموسيقية من تفعيلتين أو ثلاث ، أو بغير افتعال شواهد لهذه البحور لأنها قليلة كما ذكرنا أو نادرة .. يمكننا أن نقول ان ما يجىء من هذه الشواهد لا تعدو أن تكون صورته كصورة ما ذكرناه من شواهد البحور الثلاثة السابقة : الخفيف والبسيط والطويل .

والبحور الباقية ووحداتها الموسيقية التى نشير اليها هى كما يلى :

البحر	وحدته الموسيقية التى يمكن أن يجىء عليها الشعر الحر	ضروبه
مجزوء البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن	كضروب الرجز
المديد	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	كضروبه فى العمودى وهى : فاعلاتن وفاعلات وفاعلن وفاعل وفعلن
المنسرح التام	مستفعلن مفعولات مستفعلن	مستعلن ، ويمكن أن يأخذ ضروب الرجز ، لاشتراكه معه فى تفعيلة الضرب .
المنسرح المنهوك	مستفعلن مفعولات	مفعولات ومفعولن
المضارع	مفاعيل فاعلاتن	يمكن أن يأخذ ضروب المديد ، لا شتراكه معه فى تفعيلة الضرب
المقتضب	مفعلات مستعلن	يمكن أن يأخذ ضروب الرجز
المجتث	مستفعلن فاعلاتن	يمكن أن يأخذ ضروب المديد

ولكن ينبغى أن نعرف أن بداية كتابة الشعر الحر من البحور ذوات التفعيلات المركبة لم تجىء متأخرة ، بل جاءت مع بداية كتابة هذا الشعر .

ونلاحظ ذلك فى أول قصيدة لأحمد زكى أبو شادى من الشعر الحر ، التى كتبها عام ١٩٢٦ والتى بها :

تفتش فى لب الوجود معبرا

عن الفكرة العظمى بـه لألباء

فقد كتبها من مجموعة بحور منها : الطويل والمجتث والبسيط، وهى بحور مركبة التفعيلات ، وقصيدة « الشراع » لشيبوب التى نشرها سنة ١٩٣٢ جاءت كذلك أجزاء منها من الخفيف ووحدته الموسيقية من تفعيلتين .

بل كان بعض الرواد الأوائل ممن كتبوا الشعر الحر كالدكتور محمد مصطفى بدوى يفضل استخدام هذه الأوزان المركبة من نمطين من التفعيلات ، لاقتناعه بأن هذا النوع من الوزن لارتابة فيه ، وأنه أقرب الى ايقاع النثر وأقل خطابية [1] ، فهو الأفضل .

---

(١) حركات التجديد تاليف س . موزية ترجمة سعد مصلوح ص ٤٥

الفصل الثانى

قافيـة الشـعر الحـر

الحديث عن القافية فى الشعر الحر لا يطول كما طال فى الشعر العمودى ، لأنها ليست عنصرا أساسيا من عناصر الشعر الحر ، وان وجدت فيه كثيرا ، لأن الشعر الحر قام على أساس التخفف بل التحرر من القافية والغائها الغاء كاملا بعد أن أسرف فيها بعض الشعراء فى لزوم ما لا يلزم وفى الموشحات وغيرها اسرافا شديدا جعل منها قيدا على انطلاق الشاعر فى التعبير عن موضوعه وأفكاره ، وأكدت أذهان القراء ، وحكمت على الشعر العربى بأنه شعر صنعة لا طبع فيه ، وأن المحسنات اللفظية هى وكده وغايته .

يقول ميخائيل نعيمة (١) : « ان القافية العربية التى مازالت سائدة ليست الا طوقا حديديا يعرقل شعراءنا ، وكان يجب أن يكسر منذ زمن طويل » .

والمقصود بالقافية فى الشعر الحر أنها الحرف الأخير الذى تقوم عليه القصيدة كما فى الشعر العمودى ، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط كما هو الغالب فى الشعر الحر ، ولا يعنينا الكلام هنا — كما فى الشعر العمودى — عن أنواعها من حيث هى كلمة أو بعض كلمة أو أكثر من كلمة ، أو عن حروفها التى اذا دخل أحدها أول القصيدة لزم فى بقيتها ، أو عما يصلح أن يكون رويا من الحروف أو لا يصلح .. كذلك أصبح لا يعنينا الكلام هنا عن عيوب القافية وحروفها ، وعن حركات القافية والعيوب المتصلة بها ، وعن ألقاب القافية من حيث الحركات التى بين ساكنيها .

وقد يعنينا فى الحديث عن قافية الشعر الحر — كما عنانا فى الشعر العمودى — الحديث عن قسمتها الى مطلقة ومقيدة . والحديث عنها هنا فى هذين القسمين هو حديث عنها من حيث الوصف لا من حيث الحكم ، فليس فى الشعر الحر التزام بشىء منها اذ لا التزام فى القافية بشىء مطلقا .

---

(١) الغربال ص ٧٠

أما الحديث الخاص بالقافية فى الشعر الحر فهو الحديث عنها من حيث درجة وجودها فيه ، فالقافية فى القصيدة لا تخلو أن تكون مرسلة (مختلفة) أو موحدة أو متنوعة بانتظام ، أو متنوعة بغير انتظام •

ومع كل حالة من هذه الحالات الأربع ، اما أن يكون عدد تفعيلات أبيات القصيدة موحدا والضروب موحدة ، أو العدد مختلفا والضروب مختلفة فيتحصل لنا بضرب أربعة فى أربعة ست عشرة حالة للشعر مع القافية ، والحالات الأربع الأولى منها هى من الشعر العمودى وهى ما اذا كانت القافية مرسلة أو موحدة أو متنوعة بانتظام أو بغير انتظام وعدد التفعيلات موحدا والضروب موحدة (على أن يكون عدد التفعيلات زوجيا وعلى حسب ما ورد عن العرب القدماء فى البحور الستة عشر ، وعلى أن يكون على ما جرى به الاستعمال فى الشعر العمودى أيضا) وأن تكون التفعيلات المستخدمة هى التفعيلات الخليلية ، صحيحة أو متغيرة بالتغييرات المحددة فى عروض الشعر القديم •

والحالات الاثنتا عشرة الباقية هى من الشعر الحر ، وهى :

١ — القافية مرسلة وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة
٢ — القافية مرسله وعدد التفعيلات مختلفة والضروب موحدة
٣ — القافية مرسلة وعدد التفعيلات مختلفة والضروب مختلفة
٤ — القافية موحدة وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة
٥ — القافية موحدة وعدد التفعيلات مختلف والضروب موحدة
٦ — القافية موحدة وعدد التفعيلات مختلف والضروب مختلفة
٧ — القافية متنوعة بانتظام وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة
٨ — القافية متنوعة بانتظام وعدد التفعيلات مختلف والضروب موحدة •
٩ — القافية متنوعة بانتظام وعدد التفعيلات مختلف والضروب مختلفة
١٠ — القافية متنوعة بغير انتظام وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة

١١ ــ القافية متنوعة بغير انتظام وعدد التفعيلات مختلف والضروب موحــدة

١٢ ــ القافية متنوعة بغير انتظام وعدد التفعيلات مختلف والضروب مختلفة

ويضاف الى الشعر الحر ــ الشعر المرسل الجارى ، وهو شعر مرسل القافية تجرى فيه الأبيات متصلة بعضها ببعض بالتضــمين فقط أوبه وبالتدوير ، دون توقف عند نهاية كل بيت كعهدنــا بالشعر العمودى • ولهذا ولأن بعض شعراء الشعر الحر هم الذين ابتكروه أو أكثروا منه ــ فانه يضاف الى الشعر الحر ، وان توحد عدد تفعيلاته وأضربه وسيأتى الحديث عنــه •

على أن هذا الجريان يعد خاصية من خواص الشعر الحــر ، اذ يقوم أكثره على التفعيلة الواحدة التى تظل جارية ــ اذا جرت ــ فى البيت الواحد بشكل لا يتغير حتى تفعيلة الضرب الأخيرة التى قــد تبقى بهذا الشكل ، وقد تتخذ شكلا مخالفا •

أما الشعر العمودى فيقوم أكثره على أكثر من تفعيلة واحــدة ، ثم يقف فى الغالب عند تفعيلة العروض ليأخذ فى الغالب شكلا مخالفــا، وكذلك وأكثر من ذلك يفعل عند تفعيلة الضرب •

وهناك من الشعر الحر ما قد يلتبس بالشعر العمودى ، كذلك الشعر المقفى الذى يتفق عدد تفعيلات أبياته مع عدد تفعيــلات البيت العمودى ، وكذلك تتوحد ضروبه ، ولكن يميزه عن الشعر العمودى مجىء بعض الأبيــات فيه مشــطورة ، فتكــون ذات ضرب يتفق مع ضروب الأبيات ويختلف مع أعاريضها ــ كذلك قد يميزه أن يشتمل على بعض التفعيلات الجديدة التى لم ترد فى الشــعر العمــودى وجاء بها الشعر الحر ، ومن أمثلة ذلك مــا نقــرؤه فى قصيــدة « قارئة الفنجان » لنزار قبانى حيث يقول [1] :

١ ــ بحياتك يا ولدى امرأة
عيناها •• سبحان المعبود

---

(١) الاعمال الشعرية الكاملة ــ ديوان « قصائد متوحشة » ص ٦٤٨ ومابعدها •

٢ ــ فمهــا مرسوم كالعنقود

٣ ــ ضحكتها •• موسيقى وورود

٤ ــ لكن سمــاءك ممطرة
وطريقك مسدود •• مسدود

٥ ــ فحبيبة قلبك •• يا ولدى
نائمة •• فى قصر مرصــود

٦ ــ والقصر كبير •• يا ولدى
وكلاب تحرسه وجنــود

٧ ــ وأميرة قلبك •• نائمــة
من يدخل حجرتها مفقود ••

٨ ــ من يطلب يدها •• من يدنو ••
من سور حديقتها مفقــود

٩ ــ من حاول فك ضفائرهــا
يا ولدى •• مفقود •• مفقود •

فنحن نلاحظ أن الأبيات فى هذه المقطوعة من المتدارك التــام ، الا البيتين الثانى والثالث فهما مشطوران والشطر ليس فى هــذا البحر فى الشعر العمودى فأصبحت المقطوعة والقصيدة بالتالى من الشعر الحر فى ذلك لأمرين : أن بعض أبياتها من المشطور وهى فى معظمهــا أبيات تامة ، وأن الشطر كذلك لم يرد فى الشعر العمودى •

ونحن نلاحظ كذلك أن التفعيلة الثانية فى البيت الثامن والتفعيلة الأولى فى الشطر الثانى من البيت التاسع جديدتان ولــم تردا فى الشعر العمودى فى هذا البحر ، والاولى هى فعلت أو متعل ، والثانية هى « فاعل » بتحريك الــلام •

ولذلك نحــكم على هــذا الشعر بأنه حــر

شــــواهد القافيـــة

١ ـ من شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية المرسلة وعدد التفعيلات فيها موحد والضروب مختلفة قول د. عبده بدوى فى قصيدة « ليس القمر » (١) من الكامل :

يقول فى الأول من القصيدة وهو نونى مردوف بالياء والواو :

البيــت	عدد التفعيلات	الضرب
فى قريتى يتسابقون اليه فى تسوق حزين	٤	متفاعـــلان
ويتابعون الطير حتى يختفى بين العيون	٤	متفاعـــلان
ويشيعون فراشة كادت تموت من الحنين	٤	متفاعـــلان

ويقول فى الجزء الثانى منها ، وهو نونى مردوف بالألف :

البيــت	عدد التفعيلات	الضرب
فاذا أتى خرجوا بلهفتهم من الألوان (بكسر النون)	٤	متفاعــل
يتدافعون الى الحديث بلا مكان أو زمان	٤	متفاعلاتن (باسكان التاء)
قرأوا السلام ، وأوغلوا فى رحلة النسيان	٤	متفاعــل
حتى أشار محدث ، واغرورقت عينـــان	٤	متفاعــل

ويقول فى الجزء الثالث ، وهو رائى :

البيــت	عدد التفعيلات	الضرب
قد صار يملأ كل قلب بالعديد من الصور (باسكان الراء)	٤	متفــاعلن
فتراه أشواق العقيم الطفل مشدود الأزر	٤	متفــاعلن (باسكان التاء)

---

(١) ديوان « كلمات غضبى » ص ٧٤ وما بعدها .

وتراه بنت فارسا قد دار حول المنحدر
(باسكان التاء)　　　٤　　متفاعلن

ونلاحظ أن الأرسال فى القافية جاء من مقطوعة لأخرى أما كل مقطوعة فمقفاة بقافية موحدة .

ومن المهم أن نعرف ان الارسال فى الشعر الحر قليل جدا برغم أن الشعر الحر قام على أساس طرح القافية والتخلص منها ، وكانت بداياته الشعر العمودى المرسل القافية كما فعل الزهاوى وشكرى وفريد أبو حديد وغيرهم . وسنرى فى الشواهد التالية كيف أن التقفية غالبة على الشعر الحر كله .

وشواهد ما ذكرنا من القافية المرسلة وعدد التفعيلات الموحد قليلة جدا لأن الارسال — كما عرفنا — قليل ، ولان توحيد عدد التفعيلات فى الشعر الحر أقل ، فقد قام الشعر الحر ولا يزال يقوم على عدم الالتزام بعدد معين من التفعيلات مخالفا فى ذلك الشعر العمودى — فمن الطبيعى أن يكون اجتماع الأمرين — الارسال ووحدة عدد التفعيلات — صعب (١) .

والذى ميز القصيدة السابقة عن الشعر العمودى اختلاف الأضرب فيها كما أوضحنا .

ومن الشواهد على هذه الحالة أيضا قصيدة « متسول من كركوك » من الرجز « لهلال ناجى » (٢) التى يقول فى مطلعها :

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ — محدثى الصغير	٢	فعول
٢ — يجول فى الدروب	٢	فعول
٣ — يسأل عن فلسين	٢	مفعول

---

(١) فى القصيدة السابقة لعبده بدوى أبيات ثلاثة أخيرة تام البيت فيها على ثلاث تفعيلات فقط .

(٢) ديوان « اغنية حزن الى كركوك » ص ٢٤ وما بعدها .

البيـــت	عدد التفعيلات	الضرب
٤ ــ لخاطر اللـــه	٢	فعـــل (بأسكان العين)
٥ ــ أعطنى فلسين	٢	مفعـــول
٦ ــ يا سيدى الكبير	٢	فعـــول
٧ ــ فأمى العجوز	٢	فعـــــول
٨ ــ وأخوتى الصغار	٢	فعـــول
٩ ــ باتـــوا بلا طعـــام	٢	فعـــول

وهذه القصيدة كسابقتها وبخاصة فى هذا المقطع ــ مرسلة القافيـــة موحدة عدد التفعيلات مختلفة الضروب (١) .

٢ ــ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية المرسلـــة وعدد التفعيلات مختلف والضروب موحدة ــ قول احمد سويلم فى مطلع قصيدة « لن أعيش مرتين » (٢) من الرجز

البيـــت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ أقسمت فى صباحى النضير	٣	فعـــول
٢ ــ وخاطرى يهدهد الرجاء والدعاء	٤	فعـــول
٣ ــ ويحمـــل اليقين	٢	فعـــول
٤ ــ أقسمت أن أعود فى المساء بالمـــلال	٤	فعـــول
٥ ــ حشوتهـــا محـــار	٢	فعـــول
٦ ــ ملأتها سنابل انتصار	٢	فعـــول

والشواهد هنا كذلك نادرة لسببين أيضا هما : الارسال فى القافية، ووحدة الضروب ، ولذلك نلاحظ أن البيتين الأخيرين اتفقا فى حرف الروى (الراء) ، كذلك فان فى بقية أبيات القصيدة ضروبا أخـــرى

---

(١) بالقصيدة كلها بيت واحد مؤلف من ثلاث تفعيلات .

(٢) ديوان « الطريق والقلب الحائر » ص ١٣ وما بعدها .

وقد اقتطعنا الجزء الأول لأخذه شاهدا على أن القصيدة يمكن أن تجيء كاملة على صورته (١) .

٣ — ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية المرسلة وعدد التفعيلات مختلف والضروب مختلفة قول عبد العزيز المقالح في قصيدة « الرسالة الخامسة » (الى سيف بن ذى يزن) (٢) من الرجز :

البيـــت	عدد التفعيلات	الضرب
١ — حين ارتمى على وجوهنا الدمار	٣	متفعلان
٢ — حملت جرحتـــا	٢	فعـــل
٣ — وودعت خيولك الديـــار	٣	فعـــول
٤ — وتحت كل نجمـــة	٢	متفعلن
٥ — وقفت تغســـل الجراح ، تصنع النهـــار	٤	فعـــول
٧ — تسائل النجوم عن « أخيل » (٣)	٣	فاعل(فعلن) (باسكان العين)
٧ — عن سيفـــه الصقيـــل	٢	فعـــول

وشواهد هذه الحالة كثيرة لقيامها على اختلاف عدد التفعيـــلات واختلاف الضروب فى الأبيات (٤) .

٤ — ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية الموحدة وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة قول بدر شاكر السياب فى قصـــيدة « مدينة السندباد » (٥) من الرجز :

---

(١) ومن الشواهد على هذه الصورة قصيدة عبده بدوى « الخوف » (الابيات الثمانية الاولى) ص ٤٨ وما بعدها .

(٢) الديوان الثانى ضمن مجموعة دواوينه ص ٣٠٥ وما بعدها .

(٣) أخيل : بطل أسطورى .

(٤) ومن الشواهد : قصيدة عبد العزيز المقالح « مواجيد ليلية » بالديوان الثالث ص ٥٨٣ وما بعدها ، وقصيدة ملك عبد العزيز « عطش » بدوان بحر الصمت ص ٩٣ ، وقصائد عبده بدوى بديوان « كلمات غضبى » وهى : الثقب ص ١١ والجوهرة ص ١٦ وجلد الصمت ص ٢٣ ، ولا رحمة ص ٢٨ ، وهذا الانسان ص ٣٤ والآخر ص ٤٢ .. الخ

(٥) ديوان « انشودة المطر » ضمن مجموعة دواوينه ص ٤٦٢

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ بقبضة تهدد (بضم الدال)	٢	متفعلن
٢ ــ ومنجل ، لا يحصد	٢	مستفعلن
... ...	٢	فعل
٣ ــ اليوم ؟ والغد		(بتحريك العين)
٤ ــ متى سيولد ؟	٢	فعل
٥ ــ متى سنولد ؟	٢	فعل

ونلاحظ أن الشواهد فى هذه الحالة قليلة لوحدة القافية وعدد التفعيلات فى الأبيات ، ولذلك فنادرا ما نجد قصيدة كاملة على هذه الصورة (١) ، والبيت الذى بعد الثانى مما ذكرناه بقافية مخالفة .

٥ ــ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية الموحدة وعدد التفعيلات مختلف والضروب موحدة ــ قول كيلانى حسن سند فى قصيدته النونية « هؤلاء هم » من الكامل :

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ أعرفتهم ؟ أعرفت كل التافهين ؟	٣	متفاعلان (باسكان الثانى)
٢ ــ من يسهرون ويشربون ، ويقرءون ويكتبون	٤	متفاعلان (بتحريك الثانى)
٣ ــ ويثرثرون الى الصباح عن الفنون	٣	متفاعلان (بتحريك الثانى)
٤ ــ ويتاجرون بما حوت تلك الجماجم من جنون	٣	متفاعلان (بتحريك الثانى)
٥ ــ ويحاولون اذا رأوك تحومين	٣	متفاعلان (بتحريك الثانى)
٦ ــ أن يسلبوك أعز ما حوت اليمين	٣	متفاعلا (بتحريك الثانى)

(١) ومن الشواهد قصيدة ادونيس رسالة ٢٣ أيلول ص ١٣٥ (الابيات الثمانية الاولى) .

البيــت   عدد التفعيلات الضرب

٧ ــ هذى الضروب سلكتها ، وعرفت كل السالكين

٤   متفاعلان (باسكان الثانى)

٨ ــ ورأيتهم خلف المكاتب ، والصحائف يرقبون

٤   متفاعلان

(بتحريك الثانى)

٩ ــ صــيدا نسائيا ثمين   ٢   متفاعلان

(باسكان الثانى)

والشواهد فى هذه الحالة كثيرة ، لأن اختلاف عدد التفعيلات هو أهم خاصية فى الشعر الحر [1] .

٦ ــ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية الموحــدة وعدد التفعيلات مختلف والضروب مختلفة قول محمد ابراهيم أبــو سنة فى قصيدته الرائية « من قريتى الى مرفهة » [2] من الرجز :

البيــت   عدد التفعيلات الضرب

١ ــ تذكري وأنت فى المرآة تصلحين ثوبك الحرير

٥   متفعلان

٢ ــ وتبسمين فرحة اذا رأيت حمرة الزهــور

٥   معــول

٣ ــ على الخدود تزدهى وفى العيون غردت طيور

٥   فعــول

٤ ــ وتسكبين فوق وجهك المضىء موجة العطور

٥   فعــول

---

(١) ومن الشواهد على هذه الحالة قصيدتا كيلانى : « الاذرع الشاحبة » ص ٧٥ و « عيون الاطفال » ص ٨٤ من المصدر السابق وقصائد البياتى : « صخرة الاموات » بديوان « أباريق مهشمة » ص ١٦٦ و « الرجل الذى كان يغنى » بديوان اشعار فى المنفى ص ٤٠٦ ، و « الغــراب » بديوان النــار والكلمات ص ٦١٠ ، وكلها فى المجلد الاول لدواوينه وقصيدة توفيق زياد « أحب ولكن » بديوان « اشــد على ايديكم » ص ٩٩ وقصيدة « تعالوا » بديوان « أدفنوا امواتكم وانهضوا » ص ٢٤٢ وقصيدة الخشن « ســوار الياسمين » بديوان « سنابل حزيران » ص ٧ ، وقصيدة نزار قبانى « خطاب شخصى الى شــهر حزيران » بديوان « لا » ص ١٢٤

(٢) ديوان « قلبى وغازلة الثوب الازرق » ص ١٠٢ وما بعدهــا .

٥ ــ تذكرى بأننى هنا مع الذين زيتهم يض للعصور

٦	متفعلان

٥ ــ طريقها ، وفى طريقهم يموت كل نور

٤	متفعلان

والشواهد فى هذه الحالة كثيرة أيضا كسابقتها للسبب نفسه وهو اختلاف عدد التفعيلات [1]

٧ ــ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القوافى المتنوعة بانتظام ، وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة ــ قول عبد الوهاب البياتى فى المقطع الأول من قصيدة « الى ساهرة » [2] من المتقارب :

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ على شاطىء الوهم نامى	٣	فعولن
٢ ــ كمقبرة فى الثلوج	٣	فعول
٣ ــ ولا تسألى عن غرامى	٣	فعولن
٤ ــ ولا تسألى من يعوج	٣	فعولن
٥ ــ على طلل دارس	٣	فعل

والقصيدة ليست عمودية من مجزوء البحر ، لأنه ما هكذا جاء مجزوء العمودى ، على أن بعض الابيات سيكون من شطر واحد كالبيت الخامس ، وبقية القصيدة تدل على أنه قصد الى أن تكون حرة ، فعدد التفعيلات مختلف من بيت لبيت [3] .

---

(١) ومن الشواهد على هذه الحالة ايضا :

قصيدة محمود حسن اسماعيل « غضبة الثائر » بديوان « صلاة ورفض » ص ٣٥ وقصيدة محمد جميل شلش « حلم في غضارة الصحو » ص ٥١٩ بديوان « سبع سنابل من بيسان » وقصيدة فدوى طوقان « كيف تولد الاغنية ؟ » ص ٥٤٩ من ديوان « الليل والفرسان » (ما عدا البيت الاول فقافيته مخالفة) .

(٢) ديوان « ملائكة وشياطين » ضمن مجموعة دواوينه ص ١٠٠

(٣) ومن الشواهد على هذه الحالة : قصيدة عبد الوهاب البياتى « ربيعنا لن يموت » ديوان « المجد للاطفال والزيتون » ص ٣٠٣ وما بعدها . وقصيدة عبده بدوى « ليس القمر » من ديوان « كلمات غضبى » ص ٧٤ ، والمقطوعات الاولى والخامسة والسادسة من قصيدته « الحسناء » من ديوان « الحب والموت » ص ١٦٦ وما بعدها .

ونلاحظ أن القوافى فى هذه المقطوعة التى معنا متشابكة متداخلة بانتظـام وقد توالت فى بعض الأبيـات •

٨ ـ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القوافى المتنوعـة بانتظام وعدد التفعيلات مختلف والضروب موحدة قول سميح القاسم فى قصيدة « هكذا » (١) من الرمـل :

البيـت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ـ مثلما تغرس فى الصحراء نخله	٣	فاعلاتن
٢ ـ مثلما تطبع أمى فى جبينى الجهم قبله	٤	فاعلاتن
٣ ـ مثلما يلقى أبى عنه العباءه	٣	فاعلاتن
٤ ـ ويهجى لأخى درس القراءه	٣	فعلاتن
٥ ـ مثلما يطرح عنها خوذ الحرب كتيبه	٤	فعلاتن
٦ ـ مثلما تنهض ساق القمح فى الأرض الجديبه	٤	فعلاتن
٧ ـ مثلما تبسم للعاشـق نجمه	٣	فعلاتن
٨ ـ مثلما تمسح وجـه العامل المجهد نسمه	٤	فاعلاتن

ونلاحظ أن القوافى فى القصيدة متنوعة متتالية ، كما نلاحظ أن الضرب جاء صحيحا فى بعض الأبيات مخبونا فى بعضها الآخر ، والخبن لا يغير من وحدة التفعيلة (٢) •

٩ ـ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القوافى المتنوعة بانتظام وعدد التفعيلات مختلف والضروب مختلفة قول نزار قبانى فى قصيدة « رسالة من تحت الماء » (٣) من المتـدارك :

---

(١) ديوان « دمى على كفى » ضمن مجموعة دواوينه ص ٤٩٩ وما بعدها .

(٢) ومن الشواهد على هذه الحالة : المقطعان الاولان من قصيدة أدونيس « أغنية الى رسالتها » « قصـائد أولى » المجلد الاول من الاثار الكاملة ص ١٣٧

(٣) ديوان « قصائد متوحشة » ضمن الاعمال الشعرية الكاملة لنزار ص ٦٧٤ وما بعـدها .

البيـــت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ ان كنت صديقى ••	٦	فعلان
ساعدنى •• كى أرحـــل عنك		(بتحريك العين)
٢ ــ أوكنت حبيبى ••	٦	فعلان
ساعدنى •• كى أشفى منك		(باسكان العين)
٣ ــ لو أنى أعرف ••	٨	فعلان
أن الحب خطير جدا •• ما أحببت		(باسكان العين)
٤ ــ لو أنى أعرف ••	٨	فعلان
أن البحر عميق جدا •• ما ابحرت		(باسكان العين)
٥ ــ لو أنى أعرف خاتمتى ••	٦	فعلان
ماكنت بدأت		(بتحريك العين)
ثـــم يقـــول :		
٦ ــ الموج الأزرق فى عينيك ••	٨	فعلن
يجرجرنى •• نحو الأعمق		(باسكان العين)
٧ ــ وأنا ما عندى تجربـــة	٨	فعلن
فى الحب •• ولا عندى زورق		(باسكان العين)
٨ ــ ان كنت أعــز عليـــك ••	٥	فعلان
فخـــذ بيـــدى		(بتحريك العين)
٩ــ فأنا عاشقـــة •• من رأس	٦	فعلان
حتى قدمى		(بتحريك العين)

والشواهد على هذه الحالة كثيرة لاختلاف عدد التفعيلات مـــع اختلاف الضروب (١) •

---

(١) ومن الشواهد : قصيدة سميح القاسم « على قلعة الامبراطور » من ديوان « دمى على كفى » ص ٤٧٤ . وقصيدة نازك الملائكة « الهاربون » من ديوان « قرارة الموجة » ص ٩٠ وقصيدة د . محمد العزب « ثرثرات السنين » من ديوان « أسائلكم عن معنى الاشياء » ص ٣٨ ، وقصيدة عبد العزيز المقالح « صورة لطاغية » من ديوان « الديوان الاول » ص ١٦٤ وما بعدها . وقصيدة محمود حسن اسماعيل « من رصف الوجوه » من ديوان « صلاة ورفض » ص ٥٧ ، وقصيدة كيلانى حسن سند « الفارس الهـرم » من ديوان « قبل ما تسقط الامطار » ص ٨٩ ، وقصيدة فدوى طوقان « أمنية جارحة » من ديوان « على قمة الدنيا وحيدا » ص ٦٢٤

١٠ ــ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القوافى المتنوعة بغير انتظام ، وعدد التفعيلات موحد والضروب مختلفة قول فدوى طوقان فى قصيدة « أنا والسر الضائع » من السريع :

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ مازلت والضرب بعيد طويل	٣	مفعلات
٢ ــ أبحث فى المجهول عبر الزمان	٣	مفعلات
٣ ــ عن ضائع أبحث عن سره	٣	فعلن (باسكان العين)
٤ ــ ظننته أنأى من المستحيل	٣	مفعلات
٥ ــ ما انفك يجرى خلفه عمرى	٣	فعلن (باسكان العين)
٦ ــ وهو وراء الغيب فى اللامكان	٣	مفعلات
٧ ــ كان دعانى صوته المفعم	٣	فاعلن
٨ ــ والعمر فجر والصبا برعم	٣	فاعلن
٩ ــ ولم يزل يعمر قلبى صداه	٣	مفعلات
١٠ ــ عذبا قويا فائرا كالحياه	٣	مفعلات
١١ ــ مستغلقا كأنه طلسم	٣	فاعلن
١٢ ــ ولم أزل أبحث عنه سدى	٣	فاعلن
١٣ ــ فى ألف وجه من وجوه الحياه	٣	مفعلات

١١ ــ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القوافى المتنوعة بغير انتظام ، وعدد التفعيلات مختلف ، والضروب موحدة ــ قول أدونيس فى قصيدة « الثائر » من الرمل [1] :

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ شد يا ثائر ، يا عاصف ، زندك	٣	فعلاتن
٢ ــ فالأعالى تشتهى ، تعشق بندك	٣	فعلاتن

(١) ديوان « قصائد أولى » ضمن الاثار الكاملة لادونيس المجلد الاول ص ٩٣

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
٣ ــ ما هو العالم بعدك ؟	٢	فعلاتن
٤ ــ هذه زلزلة تونو اليكا	٣	فاعلاتن
٥ ــ نشئت تحت يديكا	٢	فعلاتن
٦ ــ فأثرها	١	فعلاتن
٧ ــ وأدرها	١	فعلاتن
٨ ــ وليك اللاحد حدك	٢	فعلاتن
٩ ــ وسع الدنيا اذا شئت ، وان شئت اختصرها :	٤	فاعلاتن
١٠ ــ جمع التاريخ عندك	٢	فاعلاتن

ونلاحظ أن الضرب صحيح أو مخبون والخبن لا يغير من وحدة التفعيلة لأنه جائز غير لازم (١) .

١٢ ومن شواهد القصائد أو المقطوعات ذات القافية المتنوعة بغير انتظام ، وعدد التفعيلات مختلف ، والضروب مختلفة ــ قول د . محمد أحمد العزب فى قصيدة « يوميات مسافر الى الوراء » من الكامل (٢) :

البيت	عدد التفعيلات	الضرب
١ ــ صدقتهم	١	متفاعلن (باسكان التاء)
٢ ــ وفرشت أهدابى سريرا للتعب	٣	متفاعلن (باسكان التاء)
٣ ــ قامرت بين موائد الغرباء حتى خاننى ورقى الأخير	٥	متفاعلان (بتحريك التاء)
٤ ــ أهملت أطرافى .. وجبت شوارع الدنيا .. ونمت على أفاريز الغضب	٦	متفاعلن (باسكان التاء)

---

(١) ومن الشواهد على هذه الحالة : قصيدة يوسف الحال « الحوار الازلى » فى ديوان « البئر المهجورة » ص ٢٢٠

(٢) ديوان « اسالكم عن معنى الاشياء » ص ٢٤ وما بعدها .

٥ ــ وقنصت حلما غائما من قبضة الصحو الضرير

٤ متفاعلن

(باسكان التاء)

٦ ــ قايضت بالبصمات ..

قلت أتوه عن عين العسس ٤ متفاعلان

(باسكان التاء)

٧ ــ لكنهم خرجوا على من ابتسامى ،

ومن حزنى الكبير ٥ متفاعلان

(باسكان التاء)

والشواهد على هــذه الحالة كثيرة لاختلاف القافية وعــدد التفعيلات والضروب ، والشــعر الحر قائــم على أساس الحرية فى كل ذلك [1] .

تنبيــه :

الأمثلة التى ذكرناها للقافية هى أجزاء من قصائد ، لا قصائد كاملة ، وقد تكون بقية قصائدها مخالفة فى قافيتها لما حددناه منهــا فى هذه الاجــزاء ، لأننا نمثل بما يمكن أن تكــون عليه قافيـــة القصائد الحرة ، كاملة هذه القصائد أو غير كاملة .

---

(١) ومن الشواهد على هذه الحالة : أ

قصيدة كمال عمار « قائمة الاخطاء الشفوية » في ديوان « صياد الوهم » ص ٧ ، وقصــيدة نزار قبانى « جمال عبد الناصر » في ديوان « لا » ص ١١ ، وقصــيده كيلانى حسن ســند « الملاك الصغير » في ديوان « قبل ما تسقط الامطار » ص ٧٧ ، وقصيدتــه « طفل لم يولد » في الدروان نفسه ص ٩٩ ، وقصــيدة فدوى طوقان « حكاية لاطفالنا » في ديوان « الليل والفرسان » ص ٥٥٧

ظواهر جديدة في الشعر الحر

١ ــ ظاهرة الشعر الجارى

الشعر الجارى هو الشعر الذى تتصل التفعيلات فيه بحيث لا يستطيع القارىء أن يقف عند نهاية الشطر أو البيت فيه ، لأنها موصولة فى الأشطر والابيات ، من حيث المعنى بالتضمين ، فلا يتم المعنى الا بوصل كل شطر بما بعده وكل بيت بما يليه ، أو من حيث المعنى واللفظ معا بالتدوير ، فلا تتم الكلمة الا بهذا الوصل أيضا فى نهاية كل شطر وكل بيت ، لأن الشطر أو البيت ينتهى عند منتصف الكلمة ، وتستمر القصيدة هكذا موصولة التفعيلات حتى تنتهى أو حتى تبلغ طولا لا يبلغه الشعر العمودى .

والشعر العمودى يعرف هذا الاتصال بين التفعيلات فى الشطور وفى الأبيات فى صورتين : الاولى صورة التدوير ، ويكون فى البيت الواحد حينما تتصل تفعيلات الشطر الأول بتفعيلات الشطر الثانى فتكون تفعيلة العروض والتفعيلة الاولى من الشطر الثانى مشتركتين فى كلمة واحدة .

كقول الشاعر من مجزوء الكامل :

فى الذاهبين الأولين من القرون لنا بصائر

وقول غيره من المنسرح :

أى معين صفا على كدر الدهر وأى النعيم لم يزل ؟ !

وقول المعرى من الخفيف :

تعب كلها الحياة فما أعجب الا من راغب فى ازدياد !

وقول عمر أبو ريشه من المتقارب :

رويدك لا تجرحى صمتك الرهيب ، ولا تهتكى مئزره

وقول المتنبى من الكامل :

الناعمات القاتلات المحييات المبديات من الدلال غرائبـــا

وقوله من الطويل :

وكم من جبال جبت تشهد أننى الجبال ، وبحر شاهد أننى البحر

وهذا التدوير فى الشعر العمودى مقبول لانه يكون فى البيت الواحد لا يتعداه الى بيت آخر سواه (بوصل ضرب البيت بصدر الذى بعده بالتدوير) (١) •

والصورة الثانية هى صورة التضمين ، ويكون فى البيت مع ما بعده ، وذلك حينما تتعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر اليه فى أصل الافادة ، فلا يستقل البيت الأول بنفسه فى المعنى •

كقول النابغة من الوافر :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ انى

شهدت لهم مواطن صادقات   شهدن لهم بحسن الظن منى

---

(١) ترى الناقدة نازك الملائكة أن التدوير يحسن في مواضع ويقبح في اخرى ، وأن العروضين لم يتعرضوا لذلك ، وترى أنه يسوغ في كل شطر تنتهى عروضه بسبب خليف مثل « فعولن » ويكون ثقيلا منفرا في البحور التى تنتهى عروضها بوتد مثل «فاعلن» و « مستفعلن » و « متفاعلن » ، فهو لذلك سائغ فى المتقارب والخفيف ، ثقيل في الكامل والطويل والرجز والسريع والبسيط . ولكنها تعود وتناقض نفسها وتخالف قاعدتها التى وضعتها اذ تقول : لكنه وان لم يسغ فى الكامل والرجز — يسوغ في مجزوئهما ، كقول البهاء زهير من مجزوء الكامل :

مالى اراك اضعتنى   وحفظت غيرى كل حفظ

متهتكا فاذا حضرت   ت تظل في نسك ووعظ

وقول نزار قبانى من مجزوء الرجز :

حدودنا بالياسمين والندى محصنه

وان غضبنا نزرع الـ   شمس شيوفا مؤمنه

وتبرر ذلك قائلة : لعل السبب في وقوع التدوير في المجزوء دون التام في البحرين ان المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير . وارى أن القاعدة التى ذكرتها مردود عليها بما ذكرته هى في المجزوء ، بل بما في التام ايضا مما ينتهى عروضه بوتد ، كبيتى المتنبى من الكامل والطويل ، فالتدوير فيهما — على ما أرى — غير ثقيل ، ولم يسىء الى موسيقية الابيات — كما ترى الناقدة الفاضلة (راجع قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص١١٢ وما بعدها) .

وهذا التضمين فى الشعر العمودى القديم معيب غير مقبول لدى نقاده ، لأن الشعر العربى عندهم يقوم على وحدة معنى البيت .

والذى أراه أن التضمين — بعد أن أصبح مستساغا فى الشعر الحر ، يصبح مستساغا كذلك فى الشعر العمودى الجديد ، لأنه بعد أن تقررت وحدة القصيدة لاوحدة البيت لدى الشعراء ونقاد الشعر الجدد ، واعتبرت مهمة بل ضرورية ، والتضمين مظهر لهذه الوحدة ، وأداة من أدواتها — فان التضمين حين يجىء فى القصيدة عفو الخاطر غير متكلف ، يكون حسـنا .

ولعل أبا العتاهية يكون أول من قدم قصيدة عمودية جارية يجرى التضمين فى أبياتها كلها ، وان كانت روح التكلف بادية عليهـا ، وذلك اذ يقول من مشطور السريع (مستفعلن مستفعلن مفعلا) :

ياذا الذى فى الحب يلحى أما
وان لو كلفت منه كمـا
كلفت من حب رخيم لمـا
لمت على الحب ، فذرنى وما
ألقى فانى لست أدرى بمـا
بكيت الا أننى بينمـا
أنا بباب القصر — فى بعض ما
أطوف فى قصرهم — اذ رمى
قلبى غزال بسهام — فما
أخطا بها قلبى ، ولكنما
سهماه عينان له ، كلما
أرار قتلى بهما سلما

فأنت ترى أن التضمين يجرى فى الأبيات كلها بحيث لا تستطيع أن تقف عند نهاية بيت ليتم المعنى به ، وانما عليك لكى يتم لك معنى المقطوعة أن تستمر قارئا أبياتها حتى نهايتها .

يقول الصفدى معلقا على هذا الشعر أنه « مضمن ، والمضمن عيب شديد فى الشعر ، وخير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعض دون البعض »(١) .

وينسب الى أبى العلاء المعرى قصيدة جارية تتصل أبياتها بعضها ببعض بالتدوير والتضمين ، ولعله لجأ الى ذلك مدفوعا برغبته فى التزام ما لا يلزم ، غير أن هذا اذا قيس بلزوم ما لا يلزم فى القافية — يعد أشد تكلفا ، وأبعد عن قبول .

يقول أبو العلاء من مجزوء الرجز :

« أصلحك الله وأبقاك لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم الى منزلنا الخالى لكى تحدث عهدا بك يا خير الاخلاء ، فما مثلك من غير عهد أو عقــل »(٢) .

ولقد جاء فى العصر الحديث من حاول الجريان فى شــعره العمودى ، وان خفف منه اذ وصله على أساس التضمين فقط فكــل عروض وكل ضرب ينتهى عند نهاية كلمة ، ولكن تتصل الابيات كلها فى المعنى ، بحيث نجد المعانى موصولة بعضها ببعض حتى نهاية القصيدة أو القطعة ، مما يضطرنا الى الجريان بها ووصل الأبيات كلها قراءة وكتابة .

وقد ذكرت أن هذا هو الاتجاه الجديد فى قصيدة الشعر الجديدة، أعنى وحدة القصيدة المعنوية الذى قد يسمح بهذا الجريان ويجعله مقبولا .

ومن أوئل من حاول ذلك فى الشعر العمودى الحديث — محمد فريد أبو حديد ، اذ يقول من بحــر الخفيف(٣) .

« قيصر كان لى صديقا وفيا — ، لا ولكن « بروت » ينقم منه — انه طامع حريص وأنتم — قد عرفتم « بروت » شهما نبيلا — قيصر

---

(١) الموشح للمزبانى ص ٢٦١

(٢) مصطفى جمال الدين في « الايقاع في الشعر العربى » عن : ابن خلكان ٢/١٤٣ في ترجمة مظفر بن ابراهيم العيلانى الضرير .

(٣) من مسرحية « يوليوس قيصر » — سلسلة اقرأ ، العدد ١٧ شكبير ص ٩٢

قد اتى بأسرى كثار ــ وحبانا فداءهم أموالا ــ ملأت بالغنى خزائن روما ــ أبهذا ترون قيصر يطغى ؟ ــ كان اما يرى المساكين تبكى ــ يذرف الدمع رأفة ، ولعمرى ــ ان قلب الطغاة عات صليب. ــ غير أنى أقول هذا وأنتم ــ قد سمعتم « بروت » وهو كريم ــ قال قد كان قيصر طماحا . ــ أرأيتم تلك الغداة وأنا ــ يوم عيــد الربيــع ، اذ قد شهدتم ــ كيف قدمت نحوه التاج أرجـــو ــ لو تلقاه بالقبول ثلاثا ــ فأباه أكان ذلك حرصا ؟ » .

اذ تجرى هذه القطعة على « فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن » ويمكن أن نعدها من الخفيف الحر .

ومن حاوله د . طه حسين ، اذ يقول من بحر المديد (١) .

« أقبلت تسعى رويدا رويدا ــ مثل ما يسعى النسيم العليل ــ لا يمس الأرض وقع خطاها ، ــ فهى كالروح سرى فى الفضاء . ــ نشر المسك عليها جناحا ــ فهى سر فى ضمير الظلام ــ وهبت للروض بعض الشجون ، ــ فاذا الجدول نشــوان يبدى ــ من هــواء ما طواه الزمان . ــ ردت الذكرى عليه أساه ــ ودعا الشوق اليه الحنين ــ فهو طورا شاحب قد براه ــ من قديم الوجد مثل الهزال . ــ صحب الأيام يشكو اليها ــ بثه لو أسعدته الشكاه . ــ وهو طورا صاخب قد عداه ــ من طريف الحب مثل الجنون . ــ جاش حتى أضحك الأرض منه ــ عن رياض بهجة للعيون ــ ونفوس العاشقين كرات ــ يعبث اليأس بها والرجاء ــ كحياة الدهر تأتى عليها ــ ظلمة الليل وضوء النهــار » ..

اذ تجرى هذه القطعة على « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » ويمكن أن نعده من المديد الحر اذ هو بهذا النظم مخالف للشعر العمودى .

وهذا يمكن أن نسميه النثر المشعور لأنه يقرأ على أنه نثر وان كان مشتملا على الموزون الشعرى ، فى مقابلة الشعر المنثور الذى قد يقرأ على أنه شعر وان كان غير مشتمل على الوزن الشعرى ، وسيأتى حديث عنه .

---

(١) فى افتتاح فصل « ذو الجناحين » من كتابه « على هامش السيرة » ٣/١٢٥

وقد أستطيع أن أسمى هذا « بالشعر العمودى الحر » ، أما كونه عموديا فلأنه مستقيم الوزن منتظمه ، وأما كونه حرا فلأنه مرسل القافية من ناحية ، ولأن التضمين سائد فى قصيدته كما يحدث فى قصيدة الشعر الحر ، ، بل أكثر مما يحدث فى قصيدة الشعر العادية .

ولكن لعل مايكتب من هذا الشعر كتابة النثر — كما فى النصوص التى ذكرناها آنفا — يجعل تسميته بالنثر المشعور أفضل من تسميته بالشعر الحر ، أو الشعر العمودى الحر الجارى ، لأن ذلك الاسم (النثر المشعور) أوضح وأخصر .

الجريان فى الشعر الحر :

عرفنا من قبل فى التمهيد أن شعر البند كان ارهاصا لحركة الشعر الحر الجديد ، لأنه كان منظوما على أساس وحدة التفعيلة المكررة بحرية فى كل بيت ، أو التفعيلة الجارية فى قصيدة البند بالتدوير والتضمين بدون توقف حتى نهايتها .

وينبغى أن نعرف هنا أن شعر البند هذا ، وهو الذى نظمه شعراء العراق منذ أواخر القرن الحادى عشر الهجرى حتى مطلع القرن الماضى — كان يكتب كتابة النثر بتفعيلة الهزج « مفاعيلن » ، أو الرمل « فاعلاتن » ، أى أنه كان شعرا جاريا مما نحن بصدده الآن ، فهو اذن أصل هذا اللون من الشعر الحر ومثاله قول السيد عبد الرءوف الجد حفصى المتوفى سنة ١١١٣هـ من الهزج (١) : « ألا يأيها الحادى ، ترفق بفؤادى ، واحبس الركب ، ولو حل عقال ، فكليم الشوق قد آنس برق القرب ، من نحو حمى الحب ، فظن النور فى الطور بجنح الليل نارا فغدا يقتبس النار ، كما ظن بنعليه ، فنودى: اخلع فهذا ربع ليلى ، فانثنى من شدة الدهشة كالمجنون حيران ، الى أن أنعشته نفحة الأنس من القدس ، فردت ظلمة الليل نهارا ، و... الخ »

---

(١) البند فى الأدب العربى « لعبد الكريم الدجيلى » ص ١٠ وما بعدها .

وقد عرفنا آنفا أن الجريان كان غير مقبول فى الشعر العمودى عند غالبية نقاده ، لأنه يقوم على اتصال التفعيلات بالتضمين وحده أو على اتصال التفعيلات بالتدوير مع التضمين ، وكلاهما كان غير مقبول فى الشعر العمودى ، ولو كان باتصال تفعيلات بيتين فقط ، الا ان التدوير كان ولا يزال مقبولا فيه بين شطرى البيت العمودى الواحـــد •

أما الجريان فى الشعر الحر فهو مقبول جدا ، وبغير معارضة من احد لأن الشعر الحر يقوم ــ فى الغالب ــ على تكرار واستمرار الوحــدة الموسيقية للبحر وهى غالبا تفعيلة واحدة ــ بدون تغير او توقف حتى يبلغ تفعيلة الضرب مهما بعدت (١) ، ولأن تفعيلات البيت المتكررة فيه تزيد فى كثير من الأحيان فى عددها عن تفعيلات البيت فىالشعر العمودى ويعد هذا أمرا طبيعيا ــ ولعل السبب فى ذلك أن المعنى الذى يريده الشاعر فى قصيدة الشعر الحر لاينتهى بانتهاء البيت بل بانتهاء القصيدة فالقصيدة فيه أشبه بالقصة القصيرة لاتستطيع فهمها الا اذا قرأتها كلها ولهذا كان الجريان صفة ثابتة فيه ، وظاهرة مطردة •

غير أن الذى نقصده بالجريان فى الشعر الحر نوعان :

١ ــ **جريان جزئى :** وهو استمرار الوحدة الموسيقية بدون توقف بالتضمين والتدوير الى أكثر من جريانها العادى فى قصائد الشــعر العمودى ، وبحيث لا يستغرق هذا الاستمرار القصيدة كلها •

وكثير من شعراء الحر ورد هذا النوع من الجريان فى شعرهم • ومن شواهد ذلك قول د • محمد أحمد العزب فى قصيدته « مقاطع من سيرة ذاتية » (٢) من الوافــر :

١ ــ أمارس أن أكون ••
فتسقط الأشياء من حـــولى ••
وتنزلق الرؤى وتغيم فى ليل التفاهــه

---

(١) اما الشعر العمودى فتقف الوحدة الموسيقية فيه مالم يكن مدورا عند نهاية الشطر الاول اى عند تفعيلة العروض •

(٢) ديوان « أسالكم عن معنى الاشياء » ص ٩

٢ ـ وينبت فى سريرى النهـــد ••
يورق فى مشاويرى صهيل الخيل ••
يسترخى دوار البحر فى عينى ••
أغفو فوق أكتاف البلاهه

٣ ـ ويوقظنى قطـــار الشمس ••
يعطينى النهـــار رغيفه الدموى ••
يسقط من يدى ورقى ••
وأفقـــد وجهى الطفلى فى حانوت وراق يبيع ••
شروح أسفار البـــداهة

ونلاحظ أن الأبيات تجرى ، وتتراوح فى طولها ، بين ثمانى تفعيلات فى البيت الأول ، واحدى عشرة تفعيلة فى البيت الثانى ، وأربـــع عشرة تفعيلة فى البيت الثالث •

ومن ذلك أيضا قول يوسف الخال فى قصيدته « السفر » (١) من الرجــــز :

١ ـ وفى النهار تهبط المرافىء الأمان
والمراكب الناشرة الشراع للسفر

٢ ـ نهتف يا ، يا بحرنا الحبيب ، يا
القريب كالجفون من عيوننـــا

٣ ـ نجىء وحدنـــا ،
رفاقنا الوراء تلكم الجبال آثروا
البقاء فى سباتهم ونحن نؤثر السفر

فنلاحظ أن الأبيات تجرى وتتراوح بين ثمانى تفعيلات فى البيت الأول ، وست فى البيت الثانى ، وعشر فى البيت الثالث (٢)•

---

(١) ديوان « البئر المهجورة » ص ٢٣٢ وما بعدها .

(٢) ومن شواهده كثير من شعر الشاعر احمد سويلم ، ومنه قصيدته « الليل وذاكرة الاوراق » من ديوانه المسمى باسمها ص ٥٧ وما بعدها .

٢ ــ **وجريان كلى** : وهو استمرار الوحدة الموسيقية كما سبق ، ولكن بحيث يستغرق هذا الاستمرار القصيدة كلها .

والجريان بنوعيه فى الشعر الحر مقبول ولكنه قليل ، غير أن قلته فيه نسبية ، أى بالنسبة الى غير الجارى منه ، والا فانه كثير فى حد ذاته ، لأنه ــ كما قلت ــ ظاهرة من ظواهر الشعر الحر .

وهو وان لم ينظم به جميع شعراء الشعر الحر ـ الا أن بعضهم اشتهروا به وأكثروا منه ، ومن هؤلاء : عبد العزيز المقالح ، ويوسف الخال وعبد الوهاب البياتى .

ومن شواهده قول عبد العزيز المقالح من المتدارك فى قصيدته « عودة وضاح اليمن » (١) :

« ضائعا ــ كنت ــ محترقا ، أتمرق فى قبضة الليل والشجن البربرى الرمادى ، أصرخ ، أرحل فى سفن الحزن ، تحملنى فى بحار من اليأس ، أذكرها تتعذب بعدى ، تطرح أعمارها فى ثبات ، أمد يدى نحوها ، تتراخى يدى تحت رعب المسافات ، أبكى ، يطير بى الدمع ، يرجع بى نحوها ، يا لرخ من الدمع يحملنى فى حنان رحيم » .

وقوله أيضا من الرجز فى قصيدته « من حوليات الحزن الكبير »(٢):
السنة الاولى :

---

(١) الديوان الثالث (هوامش يمانية) لعبد العزيز المقالح ضمن مجموعة دواوينه ص ٥٢٩ وما بعدها . وقد أكثر المقالح من الجريان في قصائد ديوانه الثالث (هوامش يمانية) وبخاصة من بحر المتدارك ، نفيه من هذا البحر القصيدة التى معنا ، وقصائد : « الشمس لا تمر بغرناطة » ، و « من حوليات يوسف في السجن » ، و « واحزان الليلة الأخيرة من حياة عمارة اليمنى » و « وجه صنعاء بين الحلم والكابوس » ، و « تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب » ، و « الى عيون « الزا » اليمانية » . وفيه من المتقارب الجارى قصيدة : « الرحيل قبل مجىء القمر » ، وفيه من الرجز الجارى قصيدة « من حوليات الحزن الكبير » .

(٢) ديوان « البئر المهجورة » ضمن الاعمال الشعرية الكاملة ليوسف الخال ص ٢١٤ وما بعدها .

« من آخر الدنيا أتيت حاملا حزن النجوم ، ووجع الأرض ودمع أهلها . تاه بى الطريق ، لادليل غير خيط من دم لشاعر مثلى مضى ولم يعد ، أشعاره منسية على جوانب الطريق شجرا يبكى ، لايجد المأوى ، وصوتا يسكن الصحارى لا تطيق الريح حمله ، والليل لا يطيق ظل النور فى حروفه اليابسة الدماء » .

ومنه قول يوسف الخال من الرمل فى قصيدة Memento Mori (١) :

يا آلهى . حينما مات ألم
يشفع به حسن ؟ ألم يشفع
به سعى الى الأسمى ؟
بلى ، سعى الى الأسمى .
فياما مزق الشوك يديه
وقسا الدرب عليه .
وكم تاق الى الفعل ، فأعلى
ثار على الشىء اذا ضن ، اذا
جف ، اذا هيض جناحاه .
وكم تاق الى الفعل ، فأعلى
هرما ، .. .. الخ

ومنه قول يوسف الخال أيضا من الخفيف فى قصيدته «الدعاء»(٢):

أيها البحر ، يا ذراعا مددناها
الى الله ، ردنا لك ، دعنا
نسترد الحياة من نور عينيك
ودعنا نعود ، نرخى مع الريح
شراعاتنا ، نروح ونغدو
حاملين السماء للأرض دمعا
ودماء جديدة .

هذه الارض

---

(١) ديوان « البئر المهجورة » ص ٢١٤ وما بعدها .
(٢) المصدر السابق ص ٢٢٧ وما بعدها .

مواتا أمست ، وأمست عروقا
من حديد : أنى تلفت منهـا
غربة بابل ، وتلك السبايا
رضيت أن تظل تركع للعجـل
وتحنى رقابها للخطايا (١)

ومنه قول عبد الوهاب البياتى من الكامل فى قصيدته « عن الفراق والمـوت » (٢) :

قمر عراقى على الاشجار يمسح خده
ولم تقل الوداع ، فمن رآهـا
ويدور بابابعد باب دون جدوى
فالأميرة قبل أن يستيقظ الفقراء ، كانت
فى جناح يمامة رحلت
فليبلغهـا السلام

ومنه قول عبد الوهاب البياتى أيضا من الرجـز فى قصـيدة « الزلزال » (٣) :

تشرق شمس الله فى عينيك اذ تغرب فى قوارب
الصيد على شواطىء المغرب

---

(١) وقد أكثر يوسف الخال من الجريان في قصائد ديوانه الاخير (قصائد لاحقة) وخاصة من بحر الرجز ، فنجد فيه القصائد الجارية الآتية من الرجز : « العمر » و « العابرون » ، و « العابرون أيضا » ، و « قايين الخالد » .

(٢) ديوان « سيرذاتية لسارق النار » المجلد الثالث في مجموعة دواوينه ص ٣٢٣

(٣) المصدر السابق ص ١٣٣ وما بعدها .

وقد أكثر البياتى من الجريان في قصائد دواوينه : « سير ذاتية لسارق النار » « وكتاب البحر » ، « وقمر شيراز » ، وبخاصة من بحرى الرجز والمحدث ، فالى جانب القصيدة السابقة من الرجز في ديوان « سير ذاتية » نجد قصائد : « السـمفونية الفجرية » ، و « والقربان » و « سيرة ذاتية لسارق النار » و « الموت في البسفور » ، ويكاد يكون هذا الديوان كله من الرجز الجارى ، وأما ديوان « شيزار » فكله من المحدث الجارى ما عدا قصيدة « صورة جانبية لعاشق الرب الاكبر » فهى من الرجز . وأما ديوان « كتـاب البحر » فقد جمع بين الشعر العمودى والشعر الحر ، والحـر الجارى من الرجز والمحدث والشعر المنثور .

حيث فقراء الأطلس المنتظرون معجزات القمر الولى
فى الأضرحة ــ الطلاسم ــ الذبائح ــ النذور ، حيث
النسوة المكفنات بسواد الخرق ــ الأطمار
حيث الشاعر الأندلسى يرتدى عباءة الريح .. الخ

ومن الشعر الجارى قول فدوى طوقان من المتقارب فى قصيدة « الحزن المعتق » (١) : (مهداة الى سميح القاسم) .

وعند اشتعال المساء بنيران
شمسك قمت ، تسلقت جدران كهفى ،
حاولت أقطف وهجا فأمطر حزنى .
وعند انهمار هباتك قلت لأرضى تبارك
هذا الربيع تلقى هبات يديه ، فأزهــر
حزنى .
وقام التعارض سدا كما الموت ، حال
التعارض دون اندماج العناصر ــ
شمسك ظلت قصيه

ولعله قد وضح لنا مما سبق أن الشعر الحر منه ما هو غير جار أو جار جزئيا فى بعض أبيات القصيدة فقط ، وهذا النوع هو الأكثر الأعم فى الشعر الحر ، ويكتب أشطرا ، وان زاد الشطر فيه فى الجــارى الجزئى على سطر واحد .

ومن الشعر الحر ما هو جار كليا بالتدوير فى تفعيلات ضروبــه وهذا أقل من سابقه شيوعا ، وان أكثر منه بعض الشعراء المحدثين كما عرفنا ، وهذا النوع يكتب كتابة النثر . ويمكن أن نطلق عليه اســـم « النثر المشعور » .

ويضاف الى هذا النوع الاخير فى كونه حرا ونثرا مشعورا ــ الشعر الذى يقوم على أساس الشطر ، كتجربتى أبو حديد فى بحر

---

(١) ديوان « على قمة الدنيا وحيدا » ضمن مجموعة دواوينها ص ٦١٢ وما بعدها .

الخفيف ، وطه حسين فى بحر المديد ، لما فيهما من ارسال القافية واستمرار التضمين •

كما يضاف الى هذا النوع الأخير أيضا شعر البند ، سواء أكان من الجارى جزئيا أو كليا لارسال قوافيه واستمرار التضمين فيه ، ولأنه ورد بالفعل مكتوبا كتابة النثر (١) •

---

(١) ملحوظة في كتابة الشعر العمودى :

اذا كان بعض أنواع الشعر الحر — وهو ما ذكرناه آنفا في أصل الكتاب — يكتب كتابة النثر سطورا كاملة ، وهو ما نقره ، بل ما لا نرى غيره .. فان الشعر العمودى — عند بعض الشعراء المحدثين (راجع فوزى المنتيل في ديوانه « عبير الارض ») يكتب كتابة الشعر الحر شطورا غير متساوية الطول ، وهو ما نرفضه ، وبيان ذلك ما يلى :

الشعر العمودى شعر ذو شطرين في كل بيت منه ويتساوى فيه الشطران في عدد التفعيلات ، ويتم المعنى بتمام البيت ولهذا يقرأ البيت جملة ، أو مقطعا الى شطرين ، أو الى أجزاء بوقفات خفيفة حتى تتضح موسيقاه في البيت كله ، لاننا اذا وقفنا عند جزء منه وقفة طويلة لا يبدو فيها اتصال موسيقى ما قبلها بموسيقى ما بعدها اختلت موسيقاه العمودية الرتيبة وانتقلنا به الى موسيقى أخرى مختلفة لأن وقوفنا عند نهاية كلمات في البيت سيكون وقوفا عند منتصف التفعيلات في كثير من الأحوال . ولهذا فان كتابة الشعر العمودى ينبغى أن تظل وكل بيت في سطر أو كل بيت في سطرين بالطريقة المعتادة في كتابته ، وعلى هذا نكتب بيتى أبى تمام الآتيين هكذا :

لا تنكروا ضربى له من دونه   مثلا شرودا في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره   مثلا من المشكاة والنبراس

أو هكذا :

لا تنكروا ضربى له من دونه

مثلا شرودا في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره

مثلا من المشكاة والنبراس

ويمكن كتابة بعض الأبيات في القصيدة بالصورة الاولى وبعضها بالصورة الثانية. هكذا :

لا تنكروا ضربى له من دونه   مثلا شرودا في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره   مثلا من المشكاة والنبراس

وقد يتحكم في صورة الكتابة طول البيت بطول تفعيلاته وكلماتـــه أو قصره بقصرها، فاذا كان طويلا كتب بالصورة الأولى (كل بيت في سطر) ، أو قصيرا كتب بالصورة الثانية (كل بيت في سطرين) . ولكن كثيرا من الشعراء المحدثين يكتبون شعرهم العمودى بالشكل الذى يكتبون به الشعر الحر أى يقطعــون البيت الى أجزاء لا بحسب الوزن والموسيقى ولكن بحسب المعنى والشعور ، ولذلك يختل الوزن ويختلط الامر على القارىء بـين الشكلين العمودى والحر . ويزداد الأمر صعوبة واختلاطا على القارىء حينما تكون القصيدة العمودية المكتوبة على هذه الصورة في ديوان أغلب قصائده حر .

ومثال ذلك قول أدونيس في قصيدة « مرآة لحظة ما » (اغنيـة الرجل في الليل) — ديوان « المسرح والمرايا » ص ٢٩٨ ، من الخفيف :

١ — صاعـد ؟ كيف ؟

لا جبالك من نار

ولا في ثلوجها أدراج

٢ — لك في وجهي الكتــوم

رسالات حنـــين

وفي دمي أبــراج

٣ — كلمات قلت : أصعد

انكسر الليـــل

وضاق الحنين والمعراج

فكل ثلاثة أسطر — مما سبق — تشكل بيتا عموديا من الخفيف والشاعر يقـف في داخل البيت لا حيث تنتهي التفعيلـة ، ولو أنه رقم الأبيات — كما فعلت — لهان الأمر وعرف القـارىء أنه يقرأ بيتا شعريا في كل ثلاثة أسطر ولكنه لم يفعل ، لأن الشعراء لا يرقمون أبيات شعرهم .

ولهذا أرى في كتابة الشعر العمودى — كما ذكرت — أن يكتب كما سلف العمـل في كتابته على مداه الطويل وكما أوضحت آنفــا ، أو أن يرقم — كما أسلفت من الترقيم في هذه القصيدة ، وهــو ما لا آنس اليه ، فليكتف بكتابته على صورته المعهـودة ، وهى التى تتفق مع حقيقته من عمودية ورتابــة وانتظام .

رأى نازك الملائكة فى ظاهرة الجريان (١)

لا تقبل نازك الملائكة الجريان فى الشعر الحر ، وتعتبر أن مثل هذا الشعر يساهم فى اشاعة الاحساس فى نفوس القراء بأن الشعر الحر نثر لا وزن فيه ، فهو خال من الموسيقى والايقاع ، وترى أن الطول الممكن للعبارة فى أية قصيدة ذات ايقاع وموسيقى لا ينبغى أن يزيد عن أكثر من ست تفعيلات أو ثمان فى الشطر الواحد (٢) (فى بيت الشعر الحر) ، لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين نتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها ، ذلك فضلا عن أن توافر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الالقاء ، لا بل انه يتعب حتى من يقرؤه قراءة صامتة بما يحدث فيه من رتابة ، وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأه .

وتضرب مثالا على ذلك مما لم تقبله من الشعر الحر الجارى — قصيدة حسب الشيخ جعفر « السيدة السومرية فى صالة الاستراحة » التى يقول فيها (٣) من المتدارك :

« تخبرنى وجهك السامرى مطارا ، فما لى سوى أن أرحب أو أن أودع ، سيدتى كنت لى نجمة فى سماء المخازن تؤنسنى كلما انحسر المشترون ، اتركينى ألم تقاطيع وجهك فى الحائط المتآكل فى أور ، فى صالة الاستراحة ، فى أوجه العارضات النحيفات ، عودى تماثيل فى باطن الأرض أو فى المتاحف بينى وبين الشحوب الذى لمسته يدى برهة » .

وتعترض نازك على كتابة الشعراء لأبيات شعرهم الحر وبعضها مقطع موزع بين أكثر من سطر ، ضاربة المثل بقصيدة خليل الخورى من الكامل التى يقول فيها ويكتبها كما يلى (٤) :

---

(١) من قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ١١٢ — ١٢٢ ثم ص ١٨٣ — ١٨٨ .

(٢) وهو عدد تفعيلات البحور الستة عشر العمودية ، فالبحر فى الشعر العمودى يتألف اما من ست تفعيلات كالوافر أو ثمان كالمتقارب .

(٣) قضايا الشعر المعاصر ص ١٢٢ .

(٤) المصدر السابق ص ١٨٤

أنا فى انتظار المعجزه
من أيـــن ؟
لا أدرى ، ولكنى هنا ألتاث
يوجعنى انتظار المعجزه
والصمت فى الاغوار يزحف
يأكل الأبعـــاد يفترس الزمان
أصغى أكاد أحس
أحدس ما تحيك (١) أنامل الصمت العميـــــق

فالسطور : الثانى والثالث والرابع تمثل البيت الثانى ، والسطران الخامس والسادس يمثلان البيت الثالث ، والسطران الاخيران يمثلان البيت الرابع • والأبيات أربعة موزعة على ثمانية أسطر •

وتقول ان هذا التقطيع لا صلة له بالوزن ، وهــذا غــير معقــول فالتقطيع صفة يفرضها الوزن ، وكان على الشاعر أن يكتب الأبيات كما تفرضها قواعد العروض هكــذا :

أنا فى انتظار المعجزه

من أين ؟ لا أدرى ، ولكنى هنــا ألتــاث يوجعنى انتظــار المعجزه
الصمت فى الاغوار يزحف ، يأكل الأبعــاد ، يفترس الزمان
أصغى أكاد أحس أحدس ما تحوك أنامل الصمت العميق

وتقول انه لا انسجام بين الأشطر (الأبيات) ، فالاول قصير جدا (تفعيلتان) ، والثلاثة التالية له طويلة (٦ ، ٥ ، ٥) ، وانه لايقــل سوء تأليف عن ذلك كون الشطر الثانى فى حقيقته بيتا ذا شطرين من البحر الكامل ، فالشاعر يورد ذا شطرين متساويين على النمط الخليلى وهو يظن أنه يكتب شعرا حرا

---

(١) الصواب : تحوك

وهذا هو ملخص ما قالته الناقدة الفاضلة نازك الملائكة فى هـذا الموضوع •

والذى أراه أن الشعر الحر الذى تجرى تفعيلاته لمسافة طويلة (الجارى الكلى) ، ويكتب كتابة النثر كقصيدة حسب الشيخ جعفر السابقة ـ ليس الا نثرا موزونا بحق كما رأت ، ولكن لا ينبغى لنا ولا يجدر بنا أن نعيبه مثلها ، لأن النثر لايعاب لعدم الوزن أو الايقاع فيه ، واذا كان الباحث فى هذا الشعر أو النثر الموزون يجد فيه وزنا معينا ينتظمه ـ فمهما يكن من خفوت موسيقاه أو من وجود موسيقى متميزه فيه بسبب جريانه ـ فانه ـ لاشك ـ أكثر موسيقية من النثر العادى ، اذ النثر العادى لا موسيقى فيه ألبتة وذلك مما يرفعه على النثر العادى درجة اذا تساوى معه فى كل مقومات النثر الفنى • وقد مر أن شعر البند العراقى كان على هـذه الصورة من الشعر من حيث التدوير بطريقة الكتابة ، وقد تحدثت عنه نازك وايدته واعتبرته أقرب أشكال الشعر العربى الى الشعر الحر (١) •

أما كتابة بعض الشعراء لبعض أبيات شعرهم مقطعة وموزعة بين أسطر عديدة ، كما فعل خليل الخورى ـ فهذا أيضا ليس عيبا ، لانه اذا كانت الغالبية العظمى من شعراء الشعر الحر يقترفون هذا العيب ـ فان ذلك منهم لايصبح عيبا ، بل ظاهرة أو قاعدة ، فالقواعد انما تؤخذ من النصوص لامن فراغ •

والشاعر انما يقف فى آخر السطر الذى لا تتم عنده تفعيلة تصلح ضربا ـ وقفة خفيفة بغير تسكين ذلك الآخر ، بقدر ما يلتقط نفسه ، ثم يواصل المسير حتى ينتهى الشطر أو البيت • على أن بعض الابيات قد تطول الى أكثر من سطر ، فيكون تقسيمها الى أكثر من سطر ضرورة حتمية ، وكون الشاعر فى نهاية السطر لا يقف عند نهاية تفعيلة الضرب، ويصل هذا السطر بما بعده وهكذا دون أن يشير بأية اشارة الى عدم تمام البيت فى السطر ـ قد يرجع الى أنه يترك فهم ذلك لذكاء القارىء

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ط ٥ ص ١٩٥

ووعيه بالوزن الشعرى •

وكل ما أرجوه من شعراء الشعر الحر ــ حتى لا يلتبس الأمــر على القارىء الذى لا دراية له بالوزن الشعرى ــ أن يضعوا فى نهاية السطر الذى لا ينتهى البيت عنده فاصلة (،) أو نقطتين افقيتين (••) ــ علامة على التدوير وأن البيت مازالت له بقية فى الأسطر التى تليه • والكثيرون من الشعراء يسلكون فعلا ذلك المسلك ، وعلى القارىء حينئذ ألا يقف فى نهاية السطر المنتهى بالفاصلة أو النقطتين الا وقفة خفيفة دون انقطاع النفس أو تسكين آخر كلمــة فيه ، واصلا اياه بمــا بعده حتى ينتهى البيت •

وأما أن بعض الأبيات فى قصيدة الشعر الحر تشكل بيتا عموديا ذا شطرين كما فى أبيات خليل الخورى ــ فان ذلك لايعد عيبا فى الشعر الحر كذلك، وانما هو أمر طبيعى ولا يحول الشعر الحر الى شعر عمودى ، فالشاعر الحر ــ مطلقا لنفسه العنان فى الأبيات بالاتيان فى البيت الواحد بأى عدد من التفعيلات يسترخى فيهــا نفسه ويسترسل فيهــا شعوره ويقف المعنى فيها مستريحا حيث ينتهى ــ يجد نفســه بوعى منه أحيانا أو بغير وعى فى أغلب الاحيان ــ وقد صادفت بعض أبياته فى عددها عدد تفعيلات بيت عمودى أو أكثر أو أقــل ، فمصادفة بعض أبيات فى قصيدته الحرة عددا من التفعيلات يساوى عدد تفعيلات بيت عمودى لا يخرجها بالطبع عن كونهــا شعرا حــرا بأية حال من الأحوال، وان كثيرا من قصائد الشعر الحر تجىء وقد تخللتهــا أبيات عمودية كاملة ، متصلات بعضها ببعض أو منفصلات •

٢ ــ ظاهرة الشعر المنثور

وهذه الظاهرة ــ وان كانت لاتمت الى الشعر بصلة ، سواء منه الشعر العمودى أو الشعر الحر ــ الا أنها كثيرا ما تنسب الى الشعر الحر ، وتلصق بالشعراء الذين ينظمون الشعر الحــر وترد فى دواوين الشعر الحــــر •

والحق أن كثيرا من قصائد النثر يتضمن الكثير من مقومــات الشعر فى ألفاظه وأسلوبه وأفكاره وأخيلته وصوره ، غير أنها تفتقـــد أهم عنصر من عناصره ، وهو العنصر الذى يميز الشعر عن النــثر وهو الموسيقى أو الوزن •

وحين تكون هناك اشارة من الكاتب الى أن ما يكتب نــثر ، فقــد لا يكون ثمة اعتراض شديد على تسميته اياه شعرا أو نثرا ، اذ سوف يزول اللبس فى كلامه بهذه الاشارة • أما اذا لم تكن هنــاك اشارة الى أنه نثر ــ وهو مكتوب كتابة الشعر مفرقا على أسطر ، ومسمى شعرا وما هو بشعر • بل ان العارف بأوزان الشعر قد لايسلم مــن هذه الحيرة حين يقرؤة بادىء الامر ، اذ سيحاول أن يعرض هــذا الكلام على أوزان الشعر المختلفة ، وسيصرف فى هذه المحاولــة ــ لا شك ــ وقتا ما ليتأكد بأنه لا يتفق مــع أى وزن من الأوزان ، وقــد يكون ذلك سببا فى انصرافه عن قراءته ، أو ضعف شهيته ــ على الأقل ــ لهذه القراءة ، فنحرمه مما قد يكون فى هذا الأدب من متعة وافادة ، ويكون الكاتب بذلك قــد أضر بنفسه من حيث يريد المنفعــة •

ولذلك فان من الأولى لمن يكتب هذا اللون من الأدب أن يشير ــ بادىء ذى بدء الى أنه نثر ، كأن يقول : نثر فنى ، أو شعر منثور ، أو قصيدة نثر •• الخ من العناوين التى تزيــل اللبس وتمنع الخلط •

ولكن لعل من كتاب هذا اللون من الأدب من يظنونه شعرا حقا ، ولهذا صدرت بعض كتبتهم منه ، ولم يشيروا فيهــا أيه أشارة الى أنه نثر ، بل ان بعضهم كتب على أغلفتهــا كلمة « شــعر » أو « ديــوان شعر » ، أو أغفــل الاشارة الى أنه شعر أو نثر ثم كتبه بعد ذلــك

كتابة الشعر الحر •• كلمات فى كل سطر تختلف قلة وكثرة وطولا وقصرا ، وقد يفصل بينها أو يلحق بها فى نهاية السطر نقاط أو علامات ترقيم مختلفة •

وقد سبق خليل مطران الى كتابة الشعر المنثور ولكنه أوضح حين كتبه للناس أنه نثر ، لأنه غير موزون ، ايمانا منه بضرورة الوزن فى الكلام لكى يطلق عليه أنه شعر •

يقول الخليل فى حفل تأبين أستاذه الشيخ ابراهيم اليازجى فى يناير ١٩٠٧ م فى مرثية نثرية بعنوان « شعر منثور — كلمات أسف »(١) •

« أطلق عبراتك من حكم الوزن والقافية » •
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام
قل وقد نظرت الى الموت وهو قاتل عاق
ما توحية اليك النفس لدى رؤية اثمه الرائع
لاعتب على الحمام • هو الظلمة والحياة والنور
هو الأصل الأزلى الابدى ، والنور حادث زائل
فاذا أزهر شارق فى دجنة ، فهو يكافحها ويناقيها
الى أن ينقضى سببه فيتضاءل ، ثم يتلاشى فيها •• ••

وهذه احدى مقطوعات أربع اشتملت عليها مرثيته ، ولم يعرف عن خليل مطران أنه كتب من الشعر المنثور الا هذا •

ومن أمثلة ما يلبس من هذا النثر أو الشعر المنثور كتاب « الفرح ليس مهنتى» لمحمد الماغوط فى مقالة بعنوان «من العتبة الى السماء »(٢)

الآن
والمطر الحزين
يغمر وجهى الحزين
أحلم بسلم من الغبار

---

(١) ديوان الخليل جا ص ٢٩٤

(٢) ص ٥ وما بعدها .

من الظهـور المحـــدود بة
والراحات المضغوطة على الركب
لأصعد الى أعالى السماء
وأعـرف
آين تذهب آهاتنا وصلواتنا ؟
اه يا حبيبتى
لابـــد أن تكـون
كل الآهات والصلوات
كل التنهدات والاستغاثات
المنطلقـــة
من ملايين الأفواه والصدور
وعبر آلاف السنين والقرون
متجمعة فى مكان ما من السماء .. كالغيـوم
ولربمـــا
كانت كلماتى الآن
قـــرب كلمات المسيح
فلننتظر بكـــاء السماء
يا حبيبى (١)

فالوزن قد انعدم تماما فى هذه القصيدة ، ولكنه وضعها وغـيرها من المقالات فى حجم كتاب يشبه احجام الدواوين الحديثة وسمى المقالات بعناوين وكتبها بطريقة كتابة تشبه من حيث الشكل أيضـا شـكل قصائد الشعر الجديد . ولهـذا فان من لايعرف أوزان الشعر سيقرؤها وهو واثق أنه يقرأ شعرا حرا . ولعل بعض المعارضين للشعر الحر يدخلون مثل هذا العمل فيه أو يفهمون أن أكثره أو جميعه من مثـل هذا العمل فيعارضون الشعر الحر جملة .

---

(١) ومن الشواهد على ذلك ايضا كتاب أو ديوان عزت عامـر « مدخل الى الحدائق الطاغورية » المطبعة الفنية الحديثه بالقاهرة الصادر سنة ١٩٧١ .

ولعل من الخير لمن يكتب هذا اللون من الأدب الا يكتبه على صورة الشعر الحر لأنه حينئذ يكون قد سلخه من النثر وهو منه ، وضمه الى الشعر ، وما هو بشعر ، فلا يعود يصبح فعلهم هذا شيئا ذا انتماء ، على أنه — كما ذكرت — يشوش على الشعر الحر ويسىء الى سمعته ، وهذا ظلم يتولى هو وأصحابه كبره ووزره •

ومن أمثلته كذلك الملبسة ولكن بصورة أخف كتاب « مائة رسالة حب » لنزار قباني وهي رسائل تأخذ كل واحدة منهن رقما ، مبتدئة بالرقم ١ ومنتهية بالرقم ١٠٠ وهي رسائل نثرية ، مكتوبة بنظام الشعر الحر وهذا هو سبيل الالباس ، ولكن يقل هذا الالباس فيها لأمرين : الأول أن « نزارا » شاعر ، فهو في هذه الرسائل واع بأنها نثر ، وغير مدع بأنها شعر ، وهذا السبب لا ينفي اللبس لدى القارىء • والثاني أن « نزارا » في مقدمة الكتاب أشار بخفاء الى أن هذه الرسائل ليست شعرا فهو يقول (١) :

« وأنا بالرغم من الحرية التى كنت أمارسها كشاعر ، كنت أحس في كثير من الأحيان بأننى مقيد بأصول الشعر ، وقواعده ، واطاراته العامة ، وأن هناك أشياء خلف ستائر النفس ، تريد أن تعبر عن ذاتها خارج شكليات الشعر ومعادلاته الصارمة » •

« وبتعبير آخر •• كانت هناك منطقة في داخلها تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر •• تريد أن تتجاوز الشعر •• »

وبهذا ينجو نزار — الى حد ما — من تهمة الخلط بين ما هو نثر وما هو شعر •

وهاك الرسالة الثامنة شاهدا من شواهد « قصيدة النثر » أو « الشعر المنثور » — يقول نزار (٢) :

من أنت يا امراة ؟
أيتها الداخلة كالخنجر في تاريخي
أيتها الطيبة كعيون الأرانب

---

(١) ص ٩ وما بعدها

(٢) ص ٣٨ وما بعدها من « مائة رسالة حب » لنزار

والناعمة كوبر الخوخـــة
أيتها النقية ، كأطواق الياسمين
والبريئة كمرايل الأطفال ..
أيتها المفترسة كالكلمـــة
اخرجى من أوراق دفاترى
اخرجى من فناجين القهوة
اخرجى من شراشفه سريرى
وملاعق الســـكر ..
اخرجى من أزرار قمصـــانى
وخيوط مناديلى ... ...
اخرجى من فرشاة أسنانى
ورغوة الصابون على وجهى
اخرجى من كل أشيائى الصغيرة
حتى أستطيع أن أذهب الى العمل ...

ويبدو أن « نزارا » يعتمد على أن قارئه يفقه الشعر وأوزانه ، ولهذا لا يهمه اذا جاء بقصيدة نثر أن يعلن أنهـــا نثر .. على أن « نزارا » الى ذلك ـــ وواضح هذا من عبارته السابقة فى مقدمة « مائة رسالة » ـــ يعد النثر لونا من ألوان التعبير قد يسمو على الشعر وقد يجد الشاعر فيه أداة أصلح من الشعر فى وقت من الأوقـــات كما قد يجد الشعر العمودى أصلح من الحر أو العكس ، ولهذا فهـــو يلجأ الى أى هذه الالوان ويكتب به بعفوية مطلقة ، ولعل هذا هـــو ما دعا « نزارا » الى أن يجمع الألوان الثلاثة فى ديوانه « الى بيروت الأنثى مع حبى .. » فالديوان يشتمل على مقدمة وثلاث قصائد من الشعر الحر ، وقصيدة من الشعر العمودى وقصيدة نثر .. وكأنـــه يقول ان التعبير وهو البداية ، والتأثير وهو النهاية اذا تما ، فلتكن الواسطة بينهما ما تكون ، أو فليكن القالب الذى يوضعان فيه بأى شكل من الأشكال شعرا عموديا أو شعرا حرا أو نثرا .. وأنا أوافقه على ذلك بتحفظ واحد ، وهو أن يعرف القارىء ذلك الشـــكل أو القالب

أو واسطة التعبير والتأثير ، وان على الشاعر أو الناشر آن يدله عليه افتراضا منه أن القارىء قد يحتاج الى الدليل .

وقصيدة النثر فى الديوان هى « **بيروت تحترق .. وأحبك** » ، وفيها **يقول** :

عندما كانت بيروت تحترق
كنت أركض فى الشوارع حافيا
على الجمر المشتعل ، والأعمدة المتساقطة
كنت أريد أن أنقذ بأى ثمن
بيروت الثانية ....
بيروت التى تخصك .. وتخصنى ..
بيروت التى حبلت بنا فى وقت واحد
وأرضعتنا من ثدى واحد
وأرسلتنا الى مدرسة البحر
حيث تعلمنا من الأسماك الصغيرة
أول دروس السفر ..
وأول دروس الحب ..
بيروت ..
التى كنا نحملها معنا فى حقائبنا المدرسية
ونضعها فى أرغفة الخبز ..
وحلاوة السمسم ..
وأكواز الذرة ..
والتى كنا نسميها ..
فى ساعات عشقنا الكبير
(بيروتك) ..
و (بيروتى) ...

أما محمد ابراهيم أبو سنة فقد كان واضحا كل الوضوح ــ وان كتب قصيدته النثرية بشكل الشعر الحر ــ حينما جاء بهذه القصيدة فى ديوانه « تأملات فى المدن الحجرية » فعنونها بعنوان « رسالة الى الحزن ــ من قصائد النثر » ، ولهذا لم يترك أدنى شك لدى

القارىء فى قصيدة منها ، ولم يحدث أى لبس عند قراءتها فى أنها نثر ، وفيها يقول (١) :

اننى ألمحك تقف مزهوا بغنائمك
لكم كنت أتوق الى أن أوجه اليك رصاصة لارسالة
ها أنت تتأمل نفسك بسعادة
فوق مرايا الدموع العارية
تحت سماء الغروب الحمراء
بينما الأنهار الرمادية
تشد وثاق التاريخ الى الجزر الغارقة
ونقيق الضفادع
يحاول أن يقيم جسرا خشنا
بين الخريف المحتضر والشتاء الجديد .. الخ

واذ قد عرضنا لرأينا فى ظاهرة « قصيدة النثر أو الشعر المنثور » فلنعرض لآراء نقاد آخرين ، واحد منهم مؤيد لنا ، واثنان معارضان كى نفيد من هذه الآراء ، مع بعض تعليق لنا عليها .

أما المؤيد فهى الشاعرة نازك الملائكة ، وأما المعارضان فهما : الدكتورة سلمى الخضراء الجيوشى والشاعر نزار قبانى .

---

(١) ص ٢٩

رأى نازك الملائكة (١) :

ترى نازك الملائكة أن هذه الظاهرة شاعت فى السنوات العشر الماضية فى لبنان بين طائفة من أدبائها . وقد تبنت مجلة « شعر » اللبنانية هذه الدعوة ونشرت المقالات المؤيدة لها ، ومن ذلك مقالة للأديبة « خزامى صبرى » فى التعليق على كتاب نثر بعنوان « حزن فى ضوء القمر » لمحمد الماغوط قالت فيها : « مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديين ، وغالبية القراء فى البلاد العربية لا تسمى ما جاء فى هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح ولكنها تدور حول الاسم ، فتقول انه (شعر منثور) أو (نثر فنى) وهى مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروى قصة أو حديثا ، بل على أساس أنه مادة شعرية ، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر » .

« وهذا طبيعى من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة — أن يسمى الاشياء بأسمائها الحقيقية ، وأنا أعتبر هذا النثر الشعرى شعرا » .

ولذلك كتبت دار مجلة شعر التى طبعت الكتاب على غلافه العنوان التالى :

حزن فى ضوء القمر
شعر

وقد تغالى أحد هؤلاء الدعاة وهو جبرا ابراهيم جبرا فى تسمية هذا النوع من النثر شعرا ، حين فضله على الشعر التقليدى فقال منوها بكتاب نثر لتوفيق صائغ عنوانه « فى جب الأسود » .

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر ط ٥ الصادر فى بيروت عن دار العلم للملايين ص ١٥٧ / ١٦١ ، ص ٢١٣ / ٢١٩ .

« ان شعر توفيق صائغ لا يخسر شيئا باطراحه شكل القصيدة التقليدى ، بل يحقق الطريقة الوحيدة التى تمكنه من قضيته » •

ولم يكتف هؤلاء المغالون بتفضيل هذا النثر على الشعر التقليدى بل حكموا له بالغلبة والسيادة فى المستقبل فقال جبرا ابراهيم جبرا أيضا ان السنين القادمة سترى ولا شك تغلب الشعر الحر ، ويقصد هذا النثر أو الشعر المنثور •

وترى نازك الملائكة جادة ، أو هازئة مستنكرة فى سبب هذه الدعوة أن اصحابها لا يحترمون النثر لأنهم مهما أبدعوا من صور وأفكار فى قالب نثرى يحسون أنهم ما زالوا أقل ابداعا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه ولكن بكلام موزون ، ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم باطلاق كلمة شعر على ما يكتبون •

وأرى أن التسمية وحدها لا تغنى عن الحق شيئا ، وأن هؤلاء مهما يقولوا عن النثر بأنه شعر فلن يتحول الى شعر أبدا •

على أنه لامجال للمفاضلة بين الشعر والنثر فكل منهما جنس أدبى له قيمته الفنية ومذاقه الخاص ومجالاته التى لا يغنى عنه غيره فيها • وان فى اتساع أغراض النثر وكثرة قرائه ما يجعل صاحبه اذا أجاده ــ أكثر شهرة وأخلد على الزمان ، ومما لا يختلف فيه اثنان أن النثر الجيد خير من الشعر الردىء ، فالعبرة بالجودة لا بنوع الأدب ، وان أعلى مستوى فى البلاغة وهو مستوى الاعجاز كان فى النثر وهو القرآن الكريم •

وهل ثمة أجمل من أدب عبد الحميد الكاتب وابن المقفع وابن العميد والجاحظ فى القديم ، ومن أدب المنفلوطى والرافعى وعبد العزيز البشرى والزيات وطه حسين وجبران خليل جبران فى الحديث ، ولم يدع واحد من هؤلاء الأدباء الكبار ما قاله شعر ، لانهم يعملون أن أدبهم رفيع بذاته لابما يمكن أن يخلعوا عليه من الألقاب ، فلا يرتفع به الى سماوات البلاغة أن يسموه باسم الشعر ، ولعلهم علموا أنهم لو فعلوا ذلك

لنقص ذلك من قدره وحط من منزلته ، وهو ما يحـــدث لاخواننا الذين يسمون نثرهم شعرا فيخطئون ويبخسونه حقه من التقدير وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعـــا •

ولعل ايقاعات قصيدة النثر أطول من ايقاعات الشعر المنثور ، وهى تلجأ الى التوازى فى العبارات والتكرار والارتكاز والنبر وتجاوب الاصوات .. وقصيدة النثر تتمتع بانسيابية خاصة هى من خصائص النثر ، ولكن للقصيدة بضبطها بفضل المزايا الايقاعية ، ولأنها تتأخذ من الشعر فجائيته واكتنازه وشحنه وتوتره وانخطاف رؤاه — فهى تحمل مزالق كثيرة عكس الشعر المنثور ، لأنها تحمل فى كل منعطف وعبارة خطر الانديا ح الى اطارات النثر وتخليه من عنصر التوتر ، وهو أهم عناصر الشعر على الاطلاق ، ولاشعر بدونه .. ثم تقول : ولا شك أن شعراء النثر المعاصرين كتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ورياض نجيب الريس وأنس حجاج ، وشعراء النظم والنثر كأدونيس ويوسف الخال وشوقى أبى شقرا قد استطاعوا أن يحققوا للشعر المكتوب بالنثر مكانة وحيزا مهما فى الانتاج الشعرى المعاصر عندنا .

وتحكى حكاية شبان تونس الثائرين على موسيقى الشعر والعاملين تحت شعار « غير العمودى والحر » مقررين أن الشعر الحر لم يكن له من الحرية الحقيقية سوى شكل كتابة القصيدة على الورق فكل المبادرات لم تخرج من قانون التفعيلة ، فكان أن بقى الشعر العربى يجر قوالب موسيقية ولغوية وتصويرية وحضارية لئن احتملتها العصور السابقة ، فان هذا العصر لا يحتملها — ثم تقول ومن هنا وجد بعض الشعراء الشبان فى تونس أنفسهم محتاجين الى تعبير آخر ، فكتبوا تحت داعى هذه الحاجة شعرا يعتمد على موسيقى الكلمة والعصر وللذات ، والمقدرة فيه لا تتمثل فى النسج على منوال قاعدة موسيقية مسبقة بقدر ما تتمثل فى ممارسة الحرية والسيطرة على فوضى الأشياء ، فهو ذو نظام داخلى رقيق محكم .

وبعد أن تقرر أن الشعر العمودى قد قضى عليه وأن العودة اليه متعذرة بسبب الامتلاء والاشباع اللذين نعانيهما منه ، وأن الشعر الحر استطاع أن يعطينا نماذج موسيقية بارعة ، وأن الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئا معافى وبناء متماسكا وملجأ أكثر رسوخا وعطاء أكثر

استقلالا وتفردا — ترى أن الشعر المنثور وقصيـــدة النثر ليساهما الجواب الأخير فى الوقت الحاضر على فوضى الموسيقى والشكل فى الشعر المعاصر ، وأن على الشعراء التونسيين الشبان أن يستمروا فى التجريب والا يستسلموا للنماذج الشعرية التى أبدعها غيرهم ، ولتركيبات موسيقية يجب أن يتميز بها أصحابها وحدهم •

والذى أراه بعد هذا الفيض من الحـــديث أننا لم ننته الى شىء محدد مؤكد ، وأنه لم يكن هناك داع لهذه التقسيمات الكثيرة للشعر ، اذ ليس بعد هذا التفصيل والتقسيم الكثير — فى ظنى — الا الخفــاء والابهام •

لقد ذكرت الدكتورة الفاضلة من أنواع الشعر : الشعر العمودى ، والشعر الحر ، والشعر « غير العمودى والحر » ، والشعر المنثور وقصيدة النثر ، ثم رأت أن ذلك كله لا يحمل الجواب الأخير على فوضى الموسيقى والشكل فى الشعر المعاصر ، ولم تقترح هى جوابا ، وانما دعت شعراء تونس الشبان أن يواصلوا التجريـــب •

اليوم ليس الا الشعر العمودى والشعر الحر ، والشعر الحـــر مشتق من الشعر العمودى ومعتمد عليه فى أصل تركيبه • وأما ما عــدا هذين الشكلين فليس الا نثرا كله ، فان لم يدخله ما بالشعر من مقومات فهو النثر العادى ، وان دخلته مقومات الشعر عدا الوزن فهو الشـــعر المنثور أو النثر الفنى ، والتسمية الأخيرة هى أنسب التسميات له وأليقها به وأصدقها عليه ، وهذا هو ما عرفناه ونعرفه حتى اليوم عن كل من الشعر والنثر ، أما ما سيجىء المستقبل به منهما أو من غيرهما ، فهو مالا نستطيع التكهن به ، وما ينبغى لنا أن نتركه لمستقبل يفعـــل فيه ما يشـــاء •• دون تحـــديد •

٣ ــ ظاهرة اجتماع الأوزان فى القصيدة

وهذه الظاهرة فى الشعر الحر ، ظاهرة قديمة ، ولعلها أقــدم الظواهر ــ التى نذكرها ــ فيه ، ففى بداية نظم الشعر الحر كان الرواد الأوائل يحاولون نظم القصيدة مرسلة القافية ، ومشتملة على عدة بحور ، على طريقة الشعر الحر فى انجلترا وأمريكا (١) ، ليتحرروا من قيد القافية من ناحية ، ولكى لا يتجمدوا بالوزن فى قوالب محـــددة له فى القصيدة الواحـــدة .

ولعل محاولة الدكتور أحمد زكى أبو شادى فى ذلك تكون أول محاولة فى كتابة هذا اللون من الشعر ، وهى قصيدته التى كتبهـــا من الشعر الحر عام ١٩٢٦ فى ديوانه « الشفق الباكى » وذكرناهـــا لـــه من قبل فى الكتاب (٢) . وفيهـــا استخدام أبو شادى أربعـــة بحور ، هى الطويل والمتقارب والمجتث والبسيط ، وتبع أبا شادى فى ذلك شعراء أخرون كخليل شيبوب الذى كتب قصيدته « الشراع » التى ذكرناها له من قبل أيضا (٣) ، وفيها استخدم الخفيف مع الرمل والرجز . وقد هوجم تنويع الأوزان فى القصيدة ، عند ظهوره فى بادىء الأمـــر ، وسماه البعض « مجمع البحور وملتقى الأوزان » .

والحق أن تغير الوزن فى القصيدة الواحدة من بيت لبيـــت ــ أمر يورث الاضطراب الموسيقى فيها . و لئن كا نهـــذا التنوع أمرا قد اعتادته أذن غير عربية ، فان الأذن العربية لم تعتده ، ولعلهـــا لا تستطيع أن تعتاده أو تقبله ، ولهذا فلم يستمر هذا التنويـــع الموسيقى فى الشعر الحـــر ، والذى استمر وبقى وسيبقى دائما انما هو اتحـــاد موسيقى القصيدة بحيث تبقى الوحدة الموسيقية فى أبياتهـــا موحدة ، سواء أفردت فى بعض الأبيات أو كررت فيها بعدد ــ فى الغالب ــ غير منتظم .

---

(١) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٨٣ وما بعدها ترجمة سعد مصلح .

(٢) ، (٣) راجع القصيدتين في التمهيد .

وغالبية قصائد الشعر الحر على هذه الصورة من اتحـاد الوحدة الموسيقية فى كل منها ، ومع ذلك فاننا نجد بعض شعراء الشعر الحر المتأخرين قد عادوا الى تجميع الاوزان فى بعض قصائدهم الحـرة ، غير ان غالبيتهم يقسمون قصائدهم اقساما ، فيجعلون كل قسم منهـا بوزن ، ويميزون كل قسم بعنوان او رقم ، او يفصلون بين الاقسـام بعلامات ، كوضع مجموعة نقاط افقية او نقطة سوداء كبيرة أو مجموعة نجيمات صغيرة فى سطر فاصل ، أو بترك مساحة بيضاء فاصلة تساوى مساحة سطر او سطرين ، او بغير ذلك من انواع الفصل .. ليشير ذلك الى الانتقال من مقطوعة بوزن الى مقطوعة اخرى بوزن جديـد ، فتصبح القصيدة الواحدة كمجموعة قصائد ، اذ يصبح التنويع الوزنى فى القصيدة الواحدة وكأنه تنويع فى أكثر من قصيدة ، وبذلك لا يعود هذا التنويع فى القصيدة الواحدة معيبا لأنه لا يحدث خللا أو اضطرابا موسيقيا ، لأن التوقف فى قصيدة ما عند نهاية مقطوعة ذات موسيقى معينة قد يسمح بالانتقال بعده الى مقطوعة أخرى ذات موسيقى أخـرى فى القصيدة نفسها دون احساس بنشاز ، اذ هو كالتوقف عنـد نهاية قصيدة بوزن ، ثم الانتقال بعده الى قصيدة أخرى بوزن آخـر .

وينبغى أن نفهم أن تقسيم القصيدة الى مقطوعات لا يجىء تبعـا للتنويع الوزنى ، وانما يجىء تبعا للتنويع المعنوى فيهـا ، ثم يجىء التنويع الوزنى — ان كان — تبعـا لـه .

ولهذا فقد تنقسم القصيدة الى مقطوعات وهى بوزن واحد ، وهـو الغالب ، أو يجىء كثير من مقطوعاتها — فيما تجمع الأوزان — بوزن ما وبعضهـا بوزن آخر ، وقد يتكرر فى بعض مقطوعاتها وزن ما بغـير انتظـام .

أنواع القصائد ذات الأوزان المجموعة وشواهدها :

ونلاحظ أن القصائد ذات الأوزان المجموعة ، منهـا :

١ — قصائد تشتمل على أوزان مختلفة حرة غير جارية .

٢ — قصائد تشتمل على أوزان حرة غير جارية ، مع أوزان حرة جارية .

٣ ــ قصائد تشتمل على اوزان حرة مع أوزان عمودية

٤ ــ قصائد تشتمل على أوزان حرة مع أوزان عمودية ومع شعر منثور

أولا : فمن شواهد النوع الأول وهو القصائد المشتملة على الاوزان المختلفة الحرة غير الجارية وهو أكثر الأنواع التى ذكرناها ــ قصيدة « أغنيات صغيرة للحزن » لعبد العزيز المقالح وهى من مقطوطات يفصل بين كل منها عنوان • يقول الشاعر تحت عنوان « اللقاء الثانى » من الرمل :

والتقينا
لم يعد فى العين شىء من بريق
جف نهر الحب
••• ••• الخ

ثم يقول تحت عنوان « ظل حزيران » من المتقارب :

ويمتد ــ مازال ــ بئرا عميقا من الليل فوق العيون
ونصلا قبيحا على القلب ،
يرقص فوق الجفون
••• ••• الخ

ثم يقول تحت عنوان « الغربة » من الرجز :

حزنى غريب الوجه واللسان
ليس له عينان
لا قلب لا يدان
••• ••• الخ

ومن شواهده أيضا قصيدة « الى فلاديمير مايا كوفسكى » لعبد الوهاب البياتى (١) ، وهى من مقطوعات يفصل بين كل منها نقطة سوداء كبيرة (●) يقول البياتى فى مقطعها الأول من المتدارك :

مايا .. كوفسكى

فى وجه النقاد اللؤماء

يرفع جبهته المعصوبه

وقصيده

بالدم مكتوبه

... الخ

ويقول فى مقطعها الثانى من الكامل :

الحقل يلمع فى عيون ذوى اللحى الصفر الطوال

القاتلى « بوشكين » ، الجبناء

أشباه الرجال

.... الخ

ومن شواهده كذلك قصيده « حبيبتى تنهض من نومها » لمحمود درويش (٢) ، وهى من مقطوعات يفصل بين بعضها ثلاث نجميات (***) ، ويفصل بين بعضها الاخر فراغ أبيض على الصحيفة. يقول الشاعر فى مقطعها الأل من الرجز :

طفولتى تأخذ فى كفها

زينتها من كل شىء

ولا

تنمو مع الريح سوى الذاكره

... ... الخ

* * *

---

(١) ديوان « كلمات لا تموت » ص ٥٨٤ وما بعدها .

(٢) ديوان « حبيبتى تنهض من نومها » ص ٧ وما بعدها .

ثــم يقــول من المتقــارب

حبيبة كل الزنابق والمفــردات

لمــاذا تموتين قبلى

... ... الــخ

ثم يقول بعد فاصل أبيض فى مساحة الصفحة من المتقارب أيضا :

لأبطالنا أنشد المنشدون

وكانــوا حجــاره

... ... الــخ

ومن شواهده أيضا قصيدة « فصل الصورة القديمة » لأدونيس (١) ، وهى من مقطوعات يفصل بينها فراغ على الصفحة أبيض ، ولكنه فى المقطع الأخير جمع الى وزن المتدارك الذى جاءت منه القصيدة كلهــا — وزن الرجز ، فألبس • يقول أدونيس من المتدارك :

أعطنى أن أكاشف هذى العصافير هذا الجماد

أعطنى أن أكون الحصى والحريرا

ثم يقول مباشرة بدون أى فاصل من السريع :

فى زمن الليلك والسنونو والنورس العاشق والأعيــاد

جئت الى بغــداد

... ... الــخ

بل لقد جمع فى السطر الأول بيتين من السريع الحر ، وهــذا نادر جدا فى الشعر الحــر (٢) •

(١) ديوان « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليــل » ص ٧٩ وما بعدها.

(٢) ومن امثلة هذا النوع الاول : قصيدة « متتالية اكتوبر » لمحمد البخارى — ديوان « مزامير الحب » ص ١١٣ وما بعدها ، وقصيدة البياتى « سفر الفقر والثورة » — ديوان البياتى الجزء الثانى ديوان « سفر الفقر ولثورة » ص ١٨٣ وما بعدها ، وقصيدة عبد العزيز المقالح « اغنيات صغيرة للحزن » الديوان الاول ص ٢٢٦ وما بعدها ، وقصيدة

ثانيــا : ومن شواهد النوع الثانى ، وهو القصائد المشتملة على الأوزان الحرة غير الجارية مع الأوزان الحرة الجارية ــ وهو أقـل، استعمالا من سابقه النوع الاول ، لقله الشعر الجارى فى حــد ذاته ــ قصيدة « الاميرة والعجرى » لعبد الوهاب البياتى (١) ، وهى من مقطوعات ثمان مرقمــة بأرقام ، يقول فى المقطع رقم ١ من الرجــز الجارى :

ادخل فى عينيك ــ تخرجين من فمــى ــ على جبينك
اناصع أستيقظ ــ فى دمى تنامين على سرير الأمطار
صحــارى التتر الحمــــراء ــ ...   ...   الـــخ (٢)

ثم يقول فى المقطع رقم ٣ من المتدارك غير الجارى :

حبى ، أغنيه كتبتها ساحرة فــوق
معــابد عشــتار
فى فجر الانسان الاول ، قبل الألف الثالث من آذار

... ... الـــخ

وأما اجتماع الاوزان الجارية جزئيا فى القصيدة مع غير الجارى منها فكثير جــدا ، ومن أمثلة ذلك قصيدة « عن الحزن المعتق » لفدوى طوقان (٣) ، وهى من مقطوعات يفصل بينها نجيمات صغيرة . تقــول الشاعرة فى مطلعهــا من المتقارب الجارى جزئيــا :

« عن الشعر » لمحمود درويش ديوان « أوراق الزيتون » ص ٩٠ وما بعدها ، وقصيدة « الفدائى والارض » لفدوى طوقان ــ ديوان الليــل والفرســان ص ٥٠٤ وما بعــدها ، وقصيدتها « نبوءة العرافة » ديوان « على قمة الدنيا وحيــدا » ص ٥٩ وما بعــدها ، وقصيدة « مدينة السندباد » لبــدر شاكر السياب ــ ديوان « أنشــودة المطر » ص ٤٦٣ وما بعدها وقصيدته « في انتظار رسالة » ــ ديوان « شناشيل ابنة الجلبى » ص ٦١١ وما بعدها .. الى غير ذلك من قصــائد كثيرة من هــذا النوع مبثوثة في دواوين الشعر الحر .

(١) ديوان عبد الوهاب البياتى ــ المجلد الثالث ــ ديوان « كتــاب البحر » ص ١٨٥ وما بعدهــا .

(٢) وتجىء المقطوعة رقم (٦) كذلك من الرجز الجارى الكلى المكتوب كتابــة النثر .

(٣) ديوان فدوى طوقان ص ٦١٢ وما بعدها .

... وعند اشتعال المساء بنيران

شمسك قمت ، تسلقت جدران كهفى ،

حاولت أقطف وهجا فأمطر حزنى

ثم تقول بعد فاصل من نجيمات من المتقارب غير الجارى :

لـــماذا ؟

لـــماذا ؟

لـــماذا ؟

رجوتك لا تخترق قشرتى بالسؤال

لتلمس حزنى

رجوتك حزنى أعز وأقدس من أن يقال (١)

ثالثــا : النوع الثالث ، وهو القصائد المشتملة على أوزان حرة مع اخرى عموديه ، وهذا النوع كثير جدا اذا كانت الاوزان حـــرة وعموديه متحدة ، حتى دون أن تكون القصيدة مقسمة الى مقطوعات، ذلك ان الشعر الحر يقوم على أساس وحدات الشعر العمـــودى الموسيقيـــة ، فكثيرا ما يصادف تكرار هذه الوحدات فى بيت الشـــعر الحر عـــدد تفعيلات بيت الشعر العمودى ، فيصبح هذا البيـــت تلقائيا بـــدون تعمد شعرا عموديا أو كالشعر العمودى ، ولهـــذا فكثيرا ما نرى القصائد الحرة مشتملة على أبيات توافق أوزان الشعر العمودى ، وبخاصة اذا كانت من البحور المركبة ، لان ضيق مساحة بيت الشعر الحر من البحور المركبة اذ لا يزيد فى الغالب عن عدد تفعيلات البيت العمودى ـــ يجعله يصادف كثيرا فى القصيدة الحرة عدد تفعيلات البيت العمودى *

---

(١) ومن امثلة هذا النوع الثانى : قصيدة « سيدة الأقمار السبعة » للبياتى ـــ المجلد الثالث ـــ ديوان « كتاب البحر » ص ١٩٧ وما بعدها .

ومثال الانتقال التلقائى فى القصيدة الحرة من الوزن الحر الى الوزن نفسه العمودى من البحور البسيطة قصيدة « طوق الياسمين » للشاعر نزار قبانى من الكامل (١) التى يقول فيهـا :

١ ــ شكرا •• لطوق الياسمين

٢ ــ وضحكت لى •• وظننت أنك تعرفين

٣ ــ معنى ســوار الياسمين

٤ ــ يأتى به رجــل اليك ••
ظننت أنك تدركين

٥ ــ وجلست فى ركن ركين

٦ ــ تتسرحــــين

٧ ــ وتنقطين العطر من قارورة وتدمدمـــين

٨ ــ لحنـــا فرنسى الرنـــين

٩ ــ لحنا كأيامى حزين

١٠ ــ قدماك فى الخف المقصب
جدولان من الحنـــين

ونلاحظ أن القصيدة من الكامل الحر ، وأن الأبيات : الرابع والسابع والعاشر مما ذكرناه منها قد صادفت بحر الكامل المجزوء وهــذا ــ كما قلنا ــ كثير والأمثلة عليه لا تحصى •

ومن أمثلة الانتقال التلقائى فى القصيدة الحرة من الوزن الحر الى الوزن نفسه العمودى من البحور المركبة ــ الأمثلة التى ذكرناهـا سابقا فى بحور البسيط والخفيف والطويــل •

ولأن هذا يجىء كثيرا وتلقائيــا ، فانه لا يحيل القصيدة من كونها عمودية فيما يصادف منهــا الوزن العمودى ، بل تعد القصــيدة مــع ذلــك حــرة كلهــا •

---

(١) الاعمال الشعرية الكاملة لنزار ــ ديوان « قصائد » ص ٣٢٣ وما بعدها .

هذا فى اشتمال القصيدة على وزن حر مع آخر عمودى من الوزن ، أما اشتمال القصيدة على أوزان حرة مـع أخرى عمودية تخالفهـا فى الوزن ، فهذا أقل من سابقه المتحد الوزن حـرا وعموديا وان كان كثيرا فى ذاته ، ومن شواهـده قصيدة « أناشيد غرام » لصلاح عبد الصبور (١) وهى من خمس مقطوعات مرقمة اذ يقول فى المقطـوعة ١ من الرجز الحـر :

يا أمـلا تبسـما
يا زهـرا تبرعمـا
يا رشفـة على ظما
يا طائرا مغردا مرنمـا
... ... الخ

ثم يقول فى المقطـوعة ٢ من المتدارك الحـر :

حبـك
عصفـور ينقـر فى بيـدر
قلبى بيـدر
... ... الـخ

ثم يقول فى المقطـوعة ٣ من الطويل العمودى :

أحبك يا ليـلاى لا القلب غـادر
هـواه ، ولا الأيام مسعفة حبى
وانت على البين المشت وشيكة
ولمـا تقض الحاج للواله الصب
... ... الـخ (٢)

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ـ ديوان « الناس في بلادى » ص ٧٠ وما بعدها

(٢) ومن أمثلة هذا النوع الثالث : قصيدة « رثاء المالكى » لاحمد عبد المعطى حجازى ديوان « لم يبق الا الاعتراف » ص ٣٠٦ وما بعدها « لغة السكون والحلم »لادونيس ـ المجلد الاول ص ١٢٣ وما بعدها ، وقصيدة « أوراق في الريح » المجلد الاول ص ١٩٧ ، وقصيدة « الميلاد الجديد »للبياتى الجزء الاول ـ ديوان « النار والكلمات » ص٦٩٠ وماىعدها ، وقصيدة

رابعـــا : شواهد النوع الرابع ، وهو القصائد المشتملة على ثلاثة أشـــكال : الشـــكل الحر ، والشكل العمودى ، والشكل المنثور ــ وهو أقل الأنواع الأربعة ــ قصيدة « المعبودة » لعبد الوهاب البياتى[1] ، وهى من خمس عشر مقطوعة ذات أرقام . يقول فى المقطوعة ١ من الشعر المنثور :

انتظرتك عشرين عاما فى المنفى دون جـــدوى
حتى وجدتك فى الوطن
أيتهـــا المعبودة ، أيتهـــا الحمامة المقدســـه
... ... الخ

ثم يـــقول فى المقطـــــوعة ٤ من السريع الحـــر :

العاشق الطفل على جواده النارى فوق الكوكب الجديد
يكتشف الغابـــة والينبـــوع
وهـــو على خريطـــة الجســـد
... ... الخ

ثم يقـــول فى المقطـــــوة ١٠ من الطويل العمـــودى

عشقتك فى المنفى وأنت صبيـــة
وكان هوانا فى الجوانح يكبر

= «سقوط القمر» لمحمود درويش ــ ديوان «يوميات جريح فلسطينى» ص٧٩ وما بعدها، وقصيدة «حوارية العار» لسميح القاسم ــ ديوان « دمى على كفى » ص٥٤٨ ومابعدها ، وقصيدة « أمثال » بديوان « ادفنوا أمواتكم وانهضوا » لتوفيق زياد ص ٢٢٧ وما بعدها ، ومن هذا النوع من القصائد التى جمعت بين أوزان حرة جارية وأوزان عمودية : قصائـــد عبد الوهـــاب البياتى ــ المجلد الثالث ــ ديوان « كتاب البحر » وهى « أحمل موتى وأرحل » ص ٢٠٩ وما بعدها ، و « الرحيل الى مدن العشـــق » ص ٢٣١ وما بعـــدها ، و « ســـأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية » ص ٢٧٧ وما بعدها .. الى غير ذلك من القصائد من هذا النوع الذى تجتمع فيه أوزان عمودية مع أوزان حرة .

(١) ديوان عبد الوهاب البياتى ــ المجلد الثالث ــ ديوان « كتاب البحر » ص ٢٤٣ وما بعدها .

فلمـا التقينا بعد نأى وغربـة
رجعنـا الى أرض الطفولة نبحـر
... ... الـخ

ومع ان تقسيم القصيدة الواحـدة الى مقطـوعات ، كل مقطوعة بوزن ــ أمر عادى ومقبول ، فان قصائد الشعر الحـر تجىء عكس ذلك .

ولعل اتحاد الوزن يكون أفضل بالنسبة للقصيدة ، لان عاطفـة الشاعر ووحدة موضوعه فى القصيدة ، وتدفق معانيه وأفكاره وأخيلتـه على ذهنه فى تساوق وتناسق .. كل ذلك وغيره يجعله مندفعا تلقائيا الى اتخاذ وزن موحد لقصيدته ، حتى لا يشغله التنويـع عن تحقيـق أغراضـه فيهـا .

أما المسرحيات الشعرية ــ عمودية أو حرة ــ فالأمر فيهـا مختلف، لأنهـا تعتمد على الحوار بين شخوصها المتعـددة .

ومادامت أغراض المتحاورين وأفكارهم وأخيلتهم وقاموس لغتهم وأساليبهم وغير ذلك يختلف بعضه عن بعض ــ فمن الطبيعى أن تجىء موسيقى كلامهم وأوزان شعرهم متفقة أحيانا ومختلفة أحيانا أخرى ، بل ان من الطبيعى أن تختلف الموسيقى فى المسرحية بالنسبة للشخصية الواحدة فى المواقف المختلفـة .

واذا عدنا الى مسرحيات الشعر العمودى التى ظهرت فى مطلع العصر الحديث وكان رائدها احمد شوقى ، ومن زعمائها عزيز أباظـة ــ فاننا نلاحظ التنويع الموسيقى فيها واشتمال كل منها على عديد من البحـور الشعرية .

وفى الشعر الحر نجد هذا التنويع كذلك ، فاذا قرأنا مسرحيـة « ماساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور [1] نجد أنها تشتمل على عديد من بحور الشعر الحر البسيطة ، فتشتمل على بحر المتدارك

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ص ٤٤٥ /٦١١ .

(الخبب) وهو فيهـا غالب مسيطر ، بل هو كذلك فى أكثر مسرحيات الشعر الحـر .

يقول فى مطلعها من المتدارك (١) :

التاجر : انظر .. ماذا وضعوا فى سكتنا

الفـلاح : شيـخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليـوم

الواعـظ : يبدو كالغارق فى النـوم

... ...

الفـلاح : هـل تعـرفه يا مولانا ؟

الواعظ : لا .. فلنسأل أحد الماره

التاجر : (وهو ينتقل من المتدارك الى الرجز) :

نعم فقد يكون أمره حكاية طريفـة

أقصها لزوجتى حين أعود فى المسـاء

... ...

الواعظ : وحبذا لو كان فى حـكايته

موعظـة وعبره

فان ذهنى مجدب عن ابتكار قصة ملائمه

تشد لهفة الجمهور

أجعلها فى الجمعـة القادمه

موعظتى فى مسجد المنصور

ثم يمضى الشاعر بالمتـدارك فى المسرحية ، وفى بـداية المنظر الثالث (٢) ينتقـل الى الوافـر فيقـول :

الواعظ : ... والزم كل صاحب بيت

بأن يلقى بدينـار لبيت المال

---

(١) الديوان — مأساة العلاج — المنظر الاول من الجزء الاول ص ٤٤٩ .

(٢) المصدر السابق — المنظر الثالث من الجزء الثالث ص ٤٩١ / ٤٩٧

لكى يثبت حق الملك

الفلاح : وهل أثبت حق الملك للقصرين فى بغداد
وللبيت المشيد فى نواحى الكرخ

....

التاجر : يقال بأن بعض وجوه أهل الفضـــل
سعوا فى القصر حتى يستتب العـــدل

وفى موقف بعد ذلك من الفصل(١) يعـــود الى المتدارك ، ثم يتحول الى الوافر (٢) ثم الى المتدارك مرة أخرى (٣) ، ويمضى بالمتدارك حتى يقترب من نهاية المسرحية (٤) فيورد على لســـان الحلاج قصيـــــدة طويلة من المتقارب يصادف عدد تفعيلات البيت فى كثير منهـــا عـــدد تفعيلات البيت العمودى ــ فيقـــول :

الحـــلاج : أنا رجل من غمار الموالى ، فقير الأرومة
والمنبت

فلا حسبى ينتمى للسماء ، ولا رفعتنى لهـــــا
ثروتـــى

ولدت كآلاف من يولدون ، بآلاف أيام هـــذا
الوجـــود

لأن فقيرا ــ بذات مساء ــ سعى نحو حضن
فقـــيرة

وأطفأ فيه مرارة أيامه القاســـيه

ثم يختتم المسرحية بعـــد ذلك بالمتدارك الذى بدأها به والذى أشـــــاعه فيهـــــا (٥) .

---

(١) ص ٤٩٧ (٢) ص ٤٩٩ (٣) ص ٥٠٥
(٤) المنظر الثانى من الجزء الثانى ص ٥٧٥ / ٥٨١
(٥) انظر المسرحية من ص ٥٨١ / ٦٠١

وهكذا نجد أن الشاعر جمع فى مسرحيته عددا من البحور الشعرية بغير انتظام ، لأن طبيعة المسرحية ـ كما ذكرنا ـ قد تستدعى هذا التنويع الوزنى •

وهكذا نجد المسرحيات الشعرية من الشعر الحر ، تقوم على أساس التحرر من وحدة الوزن الشعرى فيما يجرى من حديث على ألسنة شخوصها •

وان كنا قد لاحظنا فى مسرحيات الشعر الحر ما يلى :

١ ـ غلبة النظم من البحور البسيطة ، شأنها فى ذلك شأن الشعر الحر فى قصائده الشعرية ، ولعل الحاجة الى النظم من البحور البسيطة فى المسرحيات تكون أشد ، لأنها تعتمد السهولة فى لغتها وصورها وأفكارها ، ولابد أن تكون كذلك فى موسيقاها وأوزانها ، فالمسرحية ـ شعرا أو نثرا ـ رواية تمثل ، ولكى تفهمها الجماهير بمختلف بيئاتهم وثقافاتهم ، فلابد أن تعتمد السهولة فى كل ما ذكرناه ، ومنه الموسيقى•

٢ ـ غلبة النظم من بحر المتدارك ، والخبب منه على وجه الخصوص (١) ، والسبب فى ذلك هو السبب فى اختيار البحور البسيطة لمسرحيات الشعر الحر من اعتماد السهولة ، ولا شك أن المتدارك فى شكله الخببى أسهل الأوزان وأيسرها جريا على اللسان(٢) •

---

(١) ونعنى به المتدارك المخبون الذى تصير فيه « فاعلن » بالخبن : « فعلن » بتحريك العين ، أو المتدارك المشعث الذى تصير فيه « فاعلن » بالتشعيث : فالن وتنتقل الى « فعلن » باسكان العين . وقد تجتمع التفعيلتان المخبونة والمشعثة فى البيت ، أو تنفرد كل منهما فيه .

(٢) مسرحيات صلاح عبد الصبور : « بعد أن يموت الملك » ـ الديوان المجلد الثالث ص ٢٢٧ / ٤٤٢ و « مسافر ليل » ـ المجلد الثالث ص ٦١٥ / ٦٨١ و « ليلى والمجنون » ـ المجلد الثالث ص ٧٠٠ / ٨٧٤ ـ كلها من الخبب ، ومسرحيته : « الأميرة تنتظر » ـ الديوان ـ المجلد الثانى ص ٣٥٣/٤٤٤ كلها كذلك من الخبب ما عدا جزءا واحدا منها فهو من الرمل (ص ٣٩٧ / ٤٠١) وكذلك نجد من الخبب مسرحية « الحرية والسهم » لمحمد مهران السيد ، ومعظم مسرحيتى « السؤال » لهارون هاشم رشيد ، و « تمثال الحرية » لعبد الرحمن الشرقاوى . واما تمثيلية « مجنون بين الموتى » لأدونيس ، فقد جمعت الشعر العمودى من مجزوء الرجز مع الحر من المتقارب والرمل (الآثار الكاملة لادونيس ـ المجلد الاول ص ٢٧٣ / ٢٨٨) . واما مسرحية « حمزة العرب » لمحمد ابراهيم أبو سنة ، فقد جمعت من البحور الحرة : الرجز والخبب والمتقارب .

= وأما مسرحية « الحسين ثائرا » لعبد الرحمن الشرقاوى ، فقد جمعت أكثر بحور الشعر الحر ، فنجد فيها : الخبب والرمل والهزج والوافر والكامل والمتقارب والرجز .

وأما مسرحيته « وطنى عكا » فيغلب فيها الرمل ، ويجىء بعده المتدارك ويرد فيها معهما الكامل والرجز والوافر .

وقد سبق باكثير سنة ١٩٢٦ بترجمة « روميو وجولييت » شعرا حرا متنقلا فيها بين بحور الشعر الحر الشائعة اليوم (راجع التمهيد) كما سبق سنة ١٩٤٣ بكتابة مسرحية كاملة من المتدارك الحر ، وهى مسرحية « السماء واخناتون ونفرتيتى » (راجع ذلك في التمهيد) .

خاتمة بأهم نتائج البحث

طال البحث فى موضوع الشعر الحر ، وما كنا نحسب أن سيطول على هذه الصورة ، ولكن لعلنا بطوله هذا قد أفدنا كثيرا ، اذ وقفنا منه بطول النظر فيه على كثير من أسراره •

ومن أهم النتائج التى خرجنا بها منه ما يلى :

أولا : فى علاقة الشعر الحر بالشعر العمودى :

تأكدنا من البحث كله من بدايته حتى نهايته أن الشعر الحر وليد شرعى للشعر العمودى ، فهو فرع عنــه ومشتق منه ، لأنه يقوم على أساس من وحــداته الموسيقية ، فتفعيلاته وزحافاته وبحوره وقوافيه هى تفعيلات وزحافات وبحور وقوافى الشعر العمودى ، مع تعديلات فى التفعيلات بحذف ما لا ضرورة له ، وزيادة ما الحاجة للحرية الشعرية ماسة اليه ، وكذلك فى الزحافات •• ومــع ادماج فى البحور واهتمام أكبر مما فى الشعر العمودى ببعضها دون البعض الآخر ، ومع التقفية كثيرا ، ولكن بشكل غير منتظم فى الأعم الأغلب منه •

فارتباط الشعر الحر بالشعر العمودى ارتباط عضوى ، بحيث لا يستطيع الشاعر أن ينظم شعرا حرا الا اذا كان ينظم أو يستطيع نظم الشعر العمودى ، أى يعرف عروضه ، ولا يستطيع الدارس لأوزان الشعر أن يدرك عروض الشعر الحر الا اذا كان متمثلا فى ذهنه عنــد الدراسة عروض الشعر العمودى •

ولهذا الارتباط بين الشكلين نجد أن رواد الشــعر الحــر قــد تربوا وتخرجوا فى مدرسة الشعر العمودى ، وأن أكثر شعــرائــه المحدثين ــ ان لم يكونوا كلهم ــ ينظمون ــ فى بعض الأحايين ــ الشعر العمودى ، فلهم منه قصائد جيدة ، ولبعضهم منه دواويــن كاملة • ولأنهم مؤمنون بالشعر العمودى شكلا لا غنى عنه فى الشعر ــ وأن لهم الفخر أن ينظموا به ــ بثوا كثيرا من قصائدهم العموديــة فى دووايـنهم الحديثة الحرة ، كمــا مزجوا الحر بالعمودى ، فجــاءت

أوزانهم العمودية — على غير عمد منهم — فى أثناء شعرهم الحر — كما ذكرنا بذلك من قبل فى ظاهرة اجتماع الأوزان فى القصيدة الواحدة .

وكثيرا ما احتجوا وثاروا فى وجوه من اتهموهم بالعجز عن نظم الشعر العمودى ، شاعرين بأن الجهل بعروضه عار عليهم ، وأن معرفته شرف لهم لأنه الدليل على أنهم ما اختاروا غيره أو آثروه عليه بغلبة النظم فيه الا لخصائص مميزة دفعتهم الى ذلك الاختيار أو الايثار .

وهذا أحدهم — وهو الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى يكتب قصيدة من البسيط العمودى يرد فيها على المرحوم الأستاذ العقاد الذى كان يرى أن شعراء الشعر الحر لا يعرفون أصول الشعر العربى، ليثبت له بها عكس ما رأى — فيقول فى مطلعها (١) :

من أى بحر عصى الريح تطلبه

ان كنت تبكى عليه نحن نكتبه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ثم يقول فى نهايتها :

هذا هو البحر ان مسته مركبنا

صفت لنا ريحه وامتد مسربه

وان أردنا نفذنا منه نحو مدى

ان جدت الريح فيه جد مركبه

لكننا رغم بعد الشط نذكره

هذا القديم الذى لم تبل أضربه

فنحن أبناؤه حزنا خزائنه

نروى على الناس ما فيها وننسبه

---

(١) ديوان « أوراس » ضمن مجموعة دواوينه — ص ٤٣٣ وما بعدها .

ونعرف الصدق فى الديوان ما خفقت
لـــه للقلوب ، ومـــا نامت نكذبـــه
أبنـــاؤه نحن أعطانـــا ونسعـــده
انا بهـــذا الـــذى أعطـــى سنغلبه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ولعل الكثيرين من شعراء الشعر الحر المجيدين حينما يختارون الشكل الحر كثيرا أو الشكل العمودى أحيانا لا يتعمدون هذا الشكل أو ذاك تعمدا ، وانما يجيئهم ما يجىء منهما عفو الخاطر بحســـب الموضوع والشعور ، ودليل ذلك أن كثيرا من القصائد الحرة ينتقـــل الشاعر فيها من النظم الحر الى النظم العمودى وبالعكس ، وقد يتكرر ذلك فى القصيدة الواحدة بغير انتظام عدة مرات ، كما فى قصيـــــدة « رثاء المالكى » للشاعر عبد المعطى حجازى (١) •

ثانيـــا : فى بحور الشعر الحر : بحور الشعر الحـــر هى بحور الشعر العمودى ، وقد قسمناها بحسب الوحدة الموسيقية فيهـــا الى بحور بسيطة ، وهى الأكثر استعمالا فى الشعر الحـــر ، وهى التى تقوم الوحدة الموسيقية فيها على أساس تفعيلة واحدة تجىء مفردة فى البيت الواحد أو تتكرر فيه بعدد من المرات غير منتظم ، والى بحور مركبة ، وهى أقل استعمالا فى الشعر الحر ، وهى التى تقوم الوحـــدة الموسيقية فيهـــا على أساس تفعيلتين أو ثلاث تجىء مفردة أو مكررة بعدد مقبول فى البيت الواحـــد •

وقد آثرنا أن يندمج بحر السريع فى بحر الرجز ، لا شتراكهما فى تفعيلات الحشو ، اذ تقوم على أساس وحدة « مستفعلن » ، ولا نفراد الرجز بضروب أكثر من ضروب السريع ، فقصيدته تتحمـــل ضروب السريـــع وزيادة •

---

(١) ديوان « لم يبق الا الاعتراف » ضمن مجموعة دواوينه ص ٣٠٦ وما بعدها ، وانظر تعليقنا عليه في الكتاب عند الكلام عن بحر البشيط

كما آثرنا أن يندمج بحر الهزج فى بحر الوافر ، لأن الوافر حتى فى الشعر العمودى أوفر منه وأغزر ، وأكثر منه ضروبا ويجىء منه التام والمجزوء بخلافه ، ولأن الوافر يتحمل تسكين خامس تفعيلته فتنقل الى تفعيلة الهزج فيصبح « مفاعلتن » فيه : « وفاعيلن » على عكس الهزج الذى لا يتحمل تحريك خامس تفعيلته ، لأنها لو تحركت فأصبحت « مفاعيلن » : مفاعلتن أصبح وافرا ولم يعد هزجا ، على أنه قلما تستمر « مفاعيلن » فى القصيدة وهى تفعيلة الهزج دون أن يتحرك خامسها ، فاذا أضفنا الى ذلك أن شعراء الشعر الحر كثيرا ما أدخلوا فى قصائدهم من الوافر ما اختص به الهزج من القبض والكف ، لتصبح تفعيلته بالقبض : مفاعلن ، وبالكف : مفاعيل [١] — لم يعد للهزج اختصاص وتميز ، وأصبح الوافر يشمله فى كل ماله وغيره.

ثالثا : فى تفعيلات الشعر الحر : عرفنا أن الشعر الحر لا ينقسم كالشعر العمودى الى شطرين وانما هو يقوم على شطر واحد، فألقاب أجزائه لم تعد تنقسم كما فى الشعر العمودى الى حشو وعروض وضرب وانما أصبحت تنقسم الى حشو وضرب فقط ، والحشو فيه هو تفعيلات البيت كلها ما عدا التفعيلة الاخيرة ، والضرب فيه هو التفعيلة الأخيرة فى البيت .

وقد لاحظنا أن التفعيلات المستعملة فى الشعر الحر هى التفعيلات المستعملة فى الشعر العمودى فيما عدا التفعيلتين : مستفع لن وفاع لاتن ، استغناء عنهما بالتفعيلتين : مستفعلن وفاعلاتن ، لعدم المقتضى لهما كما فى الشعر العمودى ، على أن « مستفع لن » تجىء فى بحر الخفيف ، وهو بحر مركب قليل الورود فى الشعر الحر ، وتجىء «مستفع لن » أيضا فى بحر المجتث ، كما تجىء « فاع لاتن » فى بحر المضارع والمجتث والمضارع كلاهما بحر مركب قليل الورود فى الشعر العمودى ، فضلا عن قلتهما فى الشعر الحر ، فتصبح تفعيلات الشعر الحر اذن ثمانى تفعيلات فقط لاعشرا . كذلك لاحظنا أن تفعيلات جديدة لا يعرفها الشعر العمودى قد دخلت الشعر الحر .

---

(١) راجع الكتاب فى بحر الوافر

أ ــ ففى الحشو : دخلت التفعيلات الآتية :

١ ــ مفاعلت ، وهى كثيرة فى حشو الوافر ، وأصلها مفاعلتن ، فيدخلها العصب والكف ، باسكان الخامس وحذف السابع ، فتصبح مفاعلت ، وتنقل الى مفاعيل (١) •

٢ ــ مستفعل ، فى حشو الرجز والسريع ، وأصلها مستفعلن ، فيدخلها القطع بحذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة واسكان ما قبله ، فتصبح مستفعل ، ويدخل مع القطع : الخبن بحذف الثانى أو الطى بحذف الرابع الساكن ، أو كلاهما ، فتصبح متفعل ومستعل ومتعل (٢) •

٣ ــ فاعل ، فى حشو المتدارك ، ولا تكاد قصيدة من المتدارك تخلو من هذه التفعيلة الجديدة ، فهى شائعة جدا فى هذا البحر من الشعر الحر ، وأصلها فاعلن ، فيدخلها القبض بحذف الخامس الساكن، فيصبح فاعل (٣) • وقد تنبه الى هذه التفعيلة لشيوعها بعض النقاد ممن كتبوا فى عروض الشعر الحر من قبل كنازك الملائكة ومصطفى جمال الدين (٤) •

٤ ــ فعولن فى حشو المتدارك ، وهذه التفعيلة وان كانت معروفة فى الشعر العمودى الا أنها ليست معروفة فيه فى المتدارك بل فى المتقارب(٥) •

٥ ــ مفاعلن فى أول تفعيلة فى حشو الكامل ، وهى ترد فى هذا الموضع من هذا البحر أحيانا قليلة ، وأصلها متفاعلن ، فيدخلها ما أسميناه الخشم بحذف الحرف الأول فتصبح تفاعلن وتنقل الى مفاعلن(٦) •

---

(١) راجع الكلام عنها ، والتمثيل لها في بحر الوافر من الكتاب .

(٢) راجع الكلام عنها ، والتمثيل لها في بحر الرجز من الكتاب .

(٣) راجع الكلام عنها ، والتمثيل لها في بحر المتدارك من الكتاب .

(٤) انظر قضايا الشعر المعاصر ، لنازك ط ٥ ص ١٣٢ وما بعدها ، والايقاع في الشعر العربى لمصطفى جمال الدين ص ١٧٨ .

(٥) راجع الكلام عنها ، والتمثيل لها في بحر المتدارك من الكتاب .

(٦) راجع الكلام عنها ، والتمثيل لها في بحر الكامل من الكتاب .

(ب) وأما فى الضرب : فان انقلابا حدث فى نظام الضرب فى الشعر الحر ، فقد كان الضرب موحدا فى قصيدة الشعر العمودى ، وجاء الشعر الحر فلم يعترف بوحدة الضرب فى القصيدة ، بل ان أكثر قصائده أو الغالبية العظمى منها تجىء مختلفة الضروب ، وأكثر من ذلك فانه لم يكتف باجتماع ضروب البحر التى تجىء فى الشعر العمودى وحدها فى قصيدة الشعر الحر ، وانما أضاف اليها ضروبا أخرى جديدة يمكن أن تجتمع معها فى القصيدة ذاتها ، وقد أقام هذه الضروب الجديدة على أساس من مد تفعيلة البحر الأصلية ان لم تكن قد مدت فى ضروب الشعر العمودى بزيادة حرف ساكن أو سبب خفيف فى آخرها،أو قصرها ان كانت ممدودة بحذف المد،وأحيانا تجىء على أساس من تجزئة التفعيلة الأصلية وجعل كل مقطع من مقاطعها بمفرده أو مضافا الى غيره من المقاطع ــ ضربا جديدا ، ولا داعى لذكر هذه الضروب الجديدة فى بحور الشعر الحر ، فهى كثيرة ، والأفضل معرفتها مع شواهدها ، فليرجع اليها فى بحورها ، اكتفاء هنا بذكر الأسس التى بنيت عليها فحسب .

رابعا : فى التغييرات التى تعترى التفعيلات : نعرف أن التفعيلات فى الشعر العمودى قسمان : ١ ــ زحاف أو علة تجرى مجرى الزحاف وهو ما لا يلزم من هذه التغييرات فى حشو أو عروض أو ضرب ٢ ــ وعلة أو زحاف يجرى مجرى العلة ، وهو ما يلزم من هذه التغييرات فى عروض أو ضرب .

وأما فى الشعر الحر فكل التغييرات التى تحدث فى الشعر العمودى يمكن أن تحدث فيه ، ولأن الشعر الحر حشو أو ضرب فقط، فهذه التغييرات اما أن تدخل فى الحشو ، وهى كل الزحافات فى الشعر العمودى وبعض العلل كالقطع فى الرجز والسريع ، فتصبح فيهما مستفعلن : مستفعل ، أو فى الضرب ، وهى كل الزحافات والعلل . وجميع هذه التغييرات اذا دخلت الشعر الحر فى حشوه أو ضربه لا تلزم ، فهى فيه زحافات أو علل تجرى مجرى الزحافات فى عدم اللزوم ، ويمكن أن نطلق عليها للتيسير ولعدم اللزوم اسم الزحاف فقط .

والمهم أننا لا حظنا أن شعراء الشعر الحر قد أضـافوا بعض التغييرات فى تفاعيل بعض البحور ، وبالرغم من أننا لا نميل الى كثرة المصطلحات التى تعقد العلوم وتجمدها فى قوالبها ، الا أننا اضطررنا الى تسمية هذه التغييرات حتى تعرف بأسمائهـا بين مجموعة المصطلحات العروضية وقـد ذكرنا من هذه التغييرات ما يلى :

١ ـ فى بحر الوافر : يدخل شعراء الشعر الحر فى حشو الوافر العصب (اسكان الخامس) ، مع الكف (حذف السابع الساكن) فتصير به مفاعلتن : مفاعلت باسكان اللام وتحريك التاء ، وتنقل الى مفاعيل بتحريك اللام ، وهـذا الزحاف المزدوج غير وارد فى الشعر العمودى ، وقد أسميناه (العصف) ناحتين هذا الاسم من الاسمين اللذين اشتق منهما ، ولأن معنـاه اللغوى يلمح الى معناه الاصطلاحى(١) •

كذلك يدخل شعراء الشعر الحر فى ضرب الوافر العصـب (اسكان الخامس) ، مع القصر (حذف ساكن السبب الخفيف من آخـر التفعيلة واسكان ما قبله) فتصير به مفاعلتن : مفاعلت باسكان اللام والتاء وتنقل الى مفاعيل (باسكان اللام) •

وقد أسمينا هذا الزحاف المزدوج الجديد فى الشعر الحر «العصر» ناحتين هذا الاسم أيضا من الاسمين المنتزع منهما ، ولأنه ذو معنى لغوى يشير الى معناه الاصطلاحى (٢) •

٢ ـ فى بحر الهزج : يحذف الشعراء فى الشـعر الحر فى ضرب البيت من الهزج ساكن السـبب الخفيف من آخر التفعيلة ، ويسكنون ما قبله ، فتصير به مفاعيلن باسكان اللام ، وهذا الزحاف شبيه بالقطع فى الشعر العمودى ، غير أنه هنا داخل فى السبب ، والقطع يدخل فى الوتد ، ولهذا أسميناه « الكتع » ليشـبه نظيره فى العمودى لفظـا ومعنى(١) •

---

(١) العصف لغة : مصدر عصف فلان الزرع اذا جزه قبل أن يدرك .

(٢) العصر لغة : مصدر عصر العنب ونحوه اذا استخرج ما فيـه ، وعصر الثوب اذا استخرج ماءه بليه .

(١) الكتع لغة : مصدر كتع الشىء اذا انقبض ، وكتع الشىء اذا ذهب بـه

٣ ــ فى بحر الكامل : يحذف الشعراء فى شعرهم الحر أول حرف من أول تفعيلة فى بحر الكامل ، فتصير به متفاعلن : مفاعلن ، وهــذا التغيير معروف فى العروض العمودى فيما كان أوله وتدا مجموعا من التفعيلات ، فلا يكون الا بحذف الميم من مفاعيلن ومفاعلتين أو الفاء من فعولن فى البحور التى تكون أولى تفعيلاتها احدى هذه التفعيلات ويسمى هنالك الخــرم •

ولأن تفعيله الكامل مبدوءة بسبب ثقيل ، فدخول هذا التغيير فيها يجعله جديدا لا عهد للشعر العمودى به ، وقد أسمينــاه « الخشم » ليوافق نظيره فى العمودى لفظا ومعنى (١) • على أننــا لاحظنــا أن هذا التغيير فى الشعر الحر أكثر من نظيره فى الشــعر العمودى •

خامسا : فى قوافى الشعر الحر : عرفنا من استقراء الشعر الحر واستقصاء الكثير من نصوصه الجيدة لرواده وفرسان حلبته ــ أنه قــد يجىء مرسلا غير مقفى • وقد بدأ التطوير من الشــعر العمودى الى الشعر الحر ــ كما ذكرنا ــ بالثورة على القافية أولا ونظم الشــعر العمودى المرسل ، كما فعل جميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى فى مطلع هذا القرن العشرين(٢) ، وبعــد عديد من تجارب الشعراء فى ميدان الشعر الحر ــ أصــبحت القــافية فى الغالب عنصرا من عناصر موسيقاه لكن لا بشكل رتيب كما هى الحال فى الشعر العمودى ، بل بشكل غير منتظم فى أكثر الأحوال • وقد تجىء ــ وهى غير منتظمة ــ متواليــة متتابعة ، أو متداخلة متشابكة فى القصيدة(٣) •

سادسا : فى ظواهر جديدة فى الشعر الحر : وأهمهــا ــ كما ذكرنا ــ ظاهرة الجريان فيه ، وهى أن تتصل التفعيلات بعضهــا ببعض بالتضمين والتدوير فى القصيدة ، بحيث لا يستطيع القارىء أن يقــف بعد عدد من التفعيلات يساوى عدد تفعيلات البيت العمودى ، فــان

---

(١) الخشم لغة : مصدر خشم فلانا اذا كسر خيشومه ، اى انفسه .

(٢) انظر التمهيد في أول الكتاب .

(٣) راجع الحالات التى تجىء عليها القافية في الشعر الحر وامثلتها في فصل القافية من الكتاب .

لم يستمر هذا الجريان حتى نهاية القصيدة فهو الجريان الجزئى ، وان استمر حتى نهاية القصيدة أو قدر كبير منها ، فهــو الجريان الكلى والجريان الكلى يكتب كتابة النثر ، ومنه شعر البند العراقى[١] .

وذكرنا ظاهرة الشعر المنثور ، وعرفنا أنها مما يلصق بالشـــعر الحر وهو ليس منه ، ولا من الشعر كله ، اذ ينقصه العنصر المميز للشعر من النثر ، وهو الموسيقى أو الوزن ، ولذلك فان اطلاق لفظ الشعر عليه أو تسمية مقاله بقصيدة النثر تجوز معيب ، لأنه يحدث لبسا لدى عامة القراء بين الشعر والنثر[٢] .

ثم تحدثنا أخيرا عن ظاهرة اجتماع الأوزان فى القصيدة وانتهينا الى أنها ظاهرة بدأت فى المراحل الأولى من مراحل نمو الشعر الحـــر فى العصر الحديث ، كما فعل أبو شادى بقصيدته « الفنان » عـــام ١٩٦ ، وخليل شيبوب بقصيدته « الشراع » عام ١٩٣٢[٣] ..

ولا تزال هذه الظاهرة واردة فى الشعر الحر نقرؤها لدى بعض شعرائه ولكن فى قصائدهم ذات المقطوعات المنفصلة بعضها عن بعض ، فهذه القصائد قد تتحد فيها الأوزان وقد تتعدد بغير انتظام ، فاذا تعددت أوزانها فقد تجىء هذه الأوزان المتعددة فيها حرة كلهـــا غير جارية فقط ، أو حرة غير جارية مع حرة جارية من الوزن نفسه او غيره ، أو حرة جارية أو غير جارية مع عمودية[٤] .

على أن هذا الشعر الحر المجتمع الأوزان ـــ مهما يكثر فى ذاته ـــ فهو قليل بالنسبة لغيره من الشعر المتحد الوزن .

هذا وباللــه التوفيق ، وله الحمد فى الأولى والآخرة ،،،

د . محمود السمان

---

(١) راجع الكلام عن « ظاهرة اجتماع الاوزان » .
(٢) راجع الكتاب في « ظاهرة الشعر المنثور » .
(٣) راجع الكتاب في التمهيد .
(٤) راجع الكلام عن ظاهرة الشعر المنثور .

مراجع الكتاب

أولا : دواوين الشعر

مسلسل	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
١	أحمد عبد المعطي حجازى	ديوان أحمد عبد المعطى حجازى ، ويشمل الدواوين : ١ ـ مدينة بلا قلب	دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٣
		٢ ـ لم يبق الا الاعتراف	
		٣ ـ أوراس	
		٤ ـ مرثية للعمر الجميل	
٢	أحمد سويلم	١ ـ الطريق والقلب الحائر	دار الكاتب العربى ١٩٦٧
		٢ ـ الليل وذاكرة الأوراق	مكتبة مدبولى ١٩٧٧
٣	أحمد سويلم وفرج مكيم ونصار عبد الله	الهجرة من الجهات الأربع	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠
٤	أدونيس على أحمد سعيد	الآثار الكاملة ـ المجلد الأول ، ويشمل الدواوين : ١ ـ قصائد أولى	دار العودة ـ بيروت ط ١ ١٩٧١

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
		٢ ـ أوراق فى الريح	
		٣ ـ أغانى مهيار الدمشقى	
		والمجلد الثانى ، ويشمل	
		الدواوين : ١ ـ كتاب التحولات والهجرة	
		فى أقاليم النهار والليل	
		٢ ـ المسرح والمرايا	
		٣ ـ وقت بين الرماد والورد	
٥	أمل دنقل	١ ـ تعليق على ما حدث	مكتبة مدبولى ط ٢ ١٩٧٨
		٢ ـ العهد الآتى	دار العودة ـ بيروت ط ١ ١٩٧٤
		٣ ـ مقتل القمر	دار العودة ـ بيروت ط ١ ١٩٧٤
٦	أنس داود	حبيبتى والمدينة الحزينة	المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٤
٧	بدر توفيق	قيامة الزمن المفقود	دار الكاتب العربى ١٩٦٧

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
٨	بدر شاكر السياب	ديوان بدر شاكر السياب – المجلد الاول ويشمل الدواوين : ١ – أزهار وأساطير ٢ – المعبد الغريق ٣ – منزل الأقنان ٤ – أنشودة المطر ٥ – شناشيل ابنة الجلبي	دار العودة – بيروت ١٩٧١
		والمجلد الثاني ويشمل الدواوين ١ – البواكير ٢ – فجر السلام ٣ – أعاصير	دار العودة – بيروت ١٩٧٤
٩	توفيق زياد	ديوان توفيق زياد ، ويشمل الدواوين : ١ – شيوعيون	دار العودة – بيروت

م		اسم الديوان	الناشر والطبعة ولتاريخ
		٢ ـ أشد على أيديكم	
		٣ ـ ادفنوا أمواتكم وانهضوا	
		٤ ـ اغنيات الثورة والغضب	
		٥ ـ تهليلة الموت والشهادة	
١٠	حارث طه الرواوى	تبـــاريح	دار مكتبة الحياة ـ بيروت
١١	حامد طاهر ومحمد حماسة عبد اللطيف وأحمد درويش	ثلاثة الحـــان مصرية	الهيئة المصرية العامة ١٩٧١
١٢	حسن توفيق	أحب أن أقـــول لا	الهيئة المصرية العامة ط١ ١٩٧١
١٣	حسن فتح البـــاب	مدينة الدخان والدمى	دار الكاتب العربى ١٩٦٧
١٤	حسين نجـــم	نسمات وأعاصير	مطبعة المعرفـــة
١٥	رجـــا سمرين	الضـــائعـــون	الشركة الصناعية ـ عمان ١٩٦٠
١٦	سميح القاســـم	ديوان سميح القاسم ، ويشمل الدواوين	دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة ـ والتاريخ
		١ ـ أغانى الدروب ٢ ـ دخان البراكين ٣ ـ طلب انتساب للحزب ٤ ـ ارم ٥ ـ فى انتظار طائر الرعد ٦ ـ دمى على كفى ٧ ـ سقوط الأقنعة ٨ ـ قصائد مهربة ٩ ـ اسكندرون فى رحلة الداخل والخارج •	
٩٧	صلاح عبد الصبور	ـ الابحار فى الذاكرة	مكتبة مدبولى ط ١ ١٩٧٩
		ـ ديوان صلاح عبد الصبور ـ المجلد الاول ويشمل الدواوين : ١ ـ الناس فى بلادى	دار العودة ـ بيروت ط١ ١٩٧٢

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
		٢ ــ أقول لكم	
		٣ ــ أحلام الفارس القديم	
		٤ ــ تأملات فى زمن جريح	
		ويشمل فى القسم الثانى المسرحيات :	
		١ ــ الأميرة تنتظر	
		٢ ــ مأساة الحلاج	
		٣ ــ مسافر ليل	
		٤ ــ ليلى والمجنون	
		والمجلد الثالث ، ويشمل :	دار العودة ــ بيروت ــ ١٩٧٧
		١ ــ مسرحية « بعد أن يموت الملك »	
		٢ ــ وديوان « شجر الليل »	
٣٨	عبد الرحمن الشرقاوى	مسرحيات : ١ ــ تمثال الحرية	دار التعاون للطبع والنشر ١٩٦٧
		٢ ــ الحسين ثائرا	الكاتب العربى للطباعة والنشر
		٣ ــ الحسين شهيدا	الكاتب العربى للطباعة والنشر

م		اسم الديوان	الناشر والطبعة ــ والتاريخ
		٤ ــ وطنى عكا	دار الشروق ط١ ١٩٧٠
١٩	عبد العزيز المقالح	ديوان عبد العزيز المقالح ، ويشمل الدواوين : ١ ــ الديوان الأول ٢ ــ الديوان الثانى ٣ ــ الديوان الثالث : هوامش يمانية	دار العودة ــ بيروت ط١ ١٩٧٧
٢٠	د . عبده بدوى	١ ــ الحب والموت	دار الكاتب العربى بالقاهرة
		٢ ــ كلما غضبى	دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٦
٢١	عبد الوهاب البياتى	ديوان عبد الوهاب البياتى ــ المجلد الأول ويشمل الدواوين : ١ ــ ملائكة وشياطين ٢ ــ أباريق مهشمة ٣ ــ المجد للأطفال والزيتون ٤ ــ أشعار فى المنفى ٥ ــ يوميات سياسى محترف	دار العودة ببيروت ١٩٧٢

م		اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
		٦ ـ عشرون قصيدة من برلين	
		٧ ـ كلمات لا تموت	
		٨ ـ النار والكلمات	
		والمجلد الثانى ، ويشمل الدواوين :	دار العودة بيروت ١٩٧٢
		١ ـ سفر الفقر والثورة	
		٢ ـ الذى يأتى ولا يأتى	
		٣ ـ عيون الكلاب الميتة	
		٤ ـ الموت فى الحياة	
		٥ ـ الكتابة على الطين	
		والمجلد الثالث ، ويشمل الدواوين :	
		١ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع	
		٢ ـ كتاب البحر	
		٣ ـ سير ذاتية لسارق النار	
		٤ ـ قمر شيراز	
٢٢	د • عفيفى محمود	أطياف ومرايا	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠

			الناشر والطبعة والتاريخ
	فاروق جويده	١ ــ حبيبتى لا ترحلى	مكتبة غريب ١٩٧٧
		٢ ــ وللأشواق عودة	مكتبة غريب ١٩٧٨
		٣ ــ ويبقى الحب	مكتبة غريب ط ٢ ١٩٧٨
	فؤاد الخشن	سنابل حزيران	دار المعارف بمصر ١٩٧٢
	فدوى طوقان	ديوان فدوى طوقان ، ويشمل الدواوين :	دار العودة ــ بيروت ط ١ ١٩٢٨
		١ ــ وحدى مع الأيام	
		٢ ــ وجدتها	
		٣ ــ اعطنا حبا	
		٤ ــ أمام الباب المغلق	
		٥ ــ الليل والفرسان	
		٦ ــ على قمة الدنيا وحيدا	
	فوزى خضر وعصام الغازى	أغنية لسيناء	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥
	ودرويش الأسيوطى		
	وصلاح اللقانى		
	فوزى عطوى	شموع المعبد	مكتبة المعارف ــ بيروت ١٩٦٢
	فوزى العنتيل	عبير الأرض	دار الفكر العربى ط١ ١٩٥٦

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
٢٩	كامل الشناوى	الليل ـ الحب ـ الموت	مؤسسة روز اليوسف ١٩٧٢
٣٠	كمال عمار	صياد الوهم	الهيئة المصرية العامة ١٩٧١
٣١	كمال نشأت	أنشودة الطريق	دار ممفيس ١٩٦١
٣٢	كيلانى حسن سند	قبل ما تسقط الأمطار	دار الكاتب العربى
٣٣	مجموعة شعراء	١ ـ الشعر فى المعركة عام ١٩٦٧	دار الكاتب العربى ١٩٦٧
		٢ ـ كلمات على الطريق	دار الكاتب العربى
		٣ ـ وداعا عبد الناصر	الهيئة المصرية العامة ١٩٧١
٣١	محمد ابراهيم أبو سنة	١ أجراس المساء	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥
		٢ ـ تاملات فى المدن الحجرية	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٩
		٣ ـ قلبى وغازلة الثوب الأزرق	المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت ط١ ١٩٦٥
		٤ ـ مسرحية « حمزة العرب »	الهيئة العامة للنشر ١٩٧١
٣٥	محمد أحمد العزب	أسالكم عن معنى الأشياء	المجلس الأعلى لرعاية الفنون ١٩٧١
٣٦	محمد البخارى	مزامير الحب	الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

م		اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
٣٧	محمد جميل شلش	ديوان محمد جميل شلش ، ويشمل دواوين:	دار العودة ــ بيروت ط ١
		١ ــ الحب والحرية	١٩٧٨
		٢ ــ غفران	
		٣ ــ الموت والميلاد	
		٤ ــ سبع سنابل من نيسان	
٣٨	محمد الفيتورى	ديوان محمد الفيتورى ، ويشمل الدواوين :	دار العودة ــ بيروت ط ٣
		١ ــ أغانى افريقيا	١٩٧٩
		٢ ــ اذكرينى يا افريقيا	
		٣ ــ عاشق من افريقيا	
		٤ ــ معزوفة لدرويش متجول	
		٥ ــ سقوط دبشليم	
		٦ ــ البطل والثورة والمشنقة	
٣٩	محمد مهران السيد	مسرحية « الحرية والسهم »	الهيئة المصرية العامة للنشر ١٩٧١
٤٠	محمود أمين العالم	أغنية الانسان	دار الجمهورية للصحافة ١٩٧٠
٤١	محمود حسن اسماعيل	١ ــ السلام الذى أعرف (قصيدة : طويلة)	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠
		٢ ــ صلاة ورفض	الهيئة المصرية العامة ط١ ١٩٧٠
		٣ ــ لابد	الدار القومية ١٩٦٦
		٤ ــ نهر الحقيقة	الهيئة المصرية اعامة ١٩٧٢

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعة والتاريخ
٤٢	محمود درويش	ديوان محمود درويش ويشمل الدواوين :	دار العودة ــ بيروت ١٩٧١
		١ ــ عصافير بلا أجنحة	
		٢ ــ أوراق الزيتون	
		٣ ــ عاشق فلسطين	
		٤ ــ آخر الليل	
		٥ ــ يوميات جرح فلسطينى	
		٦ ــ كتابة على ضوء بندقية	
٤٣	محمود درويش	محاولة رقم ٧	دار الآداب ط١ ١٩٧٤
٤٤	محيى الدين خريف	حامل المصابيح	مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله
٤٥			ــ تونس ١٩٧٣
	ملك عبد العزيز	١ ــ أغنيات الليل	الهيئة المصرية العامة ١٩٧٨
		٢ ــ أن ألمس قلب الأشياء	الهيئة المصرية العامة ١٩٤٧
		٣ ــ بحر الصمت	دار الكاتب العربى
٤٦	نازك الملائكة	٤ ــ قال المساء	الدار القومية للطباعة ١٩٦٦
		قرارة الموجة	دار الآداب ــ بيروت ط ٢
			١٩٦٠
٤٧	نجيب سرور	بروتوكولات حكماء ريش	مكتبة مدبولى ١٩٧٧

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعه والتاريخ
٤٨	نزار قباني	الأعمال الشعريه الكامله ، وتشمل دواوين :	منشورات نزار قباني ـ بيروت
		١ ـ قالت لى السمراء	
		٢ ـ طفولة نهد	
		٣ ـ سامبا	
		٤ ـ أنت لى	
		٥ ـ قصائد	
		٦ ـ حبيبتى	
		٧ ـ الرسم بالكلمات	
		٨ ـ يوميات امرأة لا مبالية	
		٩ ـ قصائد متوحشة	
		١٠ ـ كتاب الحب	
٤٩	نزار قبانى	١ ـ أشعار خارجة على القانون	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		٢ ـ الى بيروت الأنثى ـ مع حبى	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		٣ ـ شعراء الأرض المحتلة ، والقدس (قصيدتان)	منشورات نزار قبانى ـ بيروت ط ٣ ١٩٦٩
		٤ ـ كتاب الحب	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		٥ ـ لا	

م	الشاعر	اسم الديوان	الناشر والطبعه والتاريخ
٤٨	نزار قبانى	الأعمال الشعريه الكامله ، وتشمل دواوين :	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		١ ـ قالت لى السمراء	
		٢ ـ طفولة نهد	
		٣ ـ سامبا	
		٤ ـ أنت لى	
		٥ ـ قصائد	
		٦ ـ حبيبتى	
		٧ ـ الرسم بالكلمات	
		٨ ـ يوميات امرأة لا مبالية	
		٩ ـ قصائد متوحشة	
		١٠ ـ كتاب الحب	
٤٩	نزار قبانى	١ ـ أشعار خارجة على القانون	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		٢ ـ الى بيروت الأنثى ـ مع حبى	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		٣ ـ شعراء الأرض المحتلة ، والقدس (قصيدتان)	منشورات نزار قبانى ـ بيروت ط ٣ ١٩٦٩
		٤ ـ كتاب الحب	منشورات نزار قبانى ـ بيروت
		٥ ـ لا	

ثانيا : مقدمات دواوين

مسلسل	الشاعر	اسم الديوان	كاتب المقدمة	الناشر والطبعة والتاريخ
١	أحمد عبد المعطى حجازى	مدينة بلا قلب	رجاء النقاش	دار الكاتب العربى ط ٢ ١٩٦٨
٢	بدر شاكر السياب	ديوان بدر شاكر السياب	ناجى علوش	دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧١
٣	حامد طاهر وآخرون	ثلاثة ألحان مصرية	د • أحمد هيكل	الهيئة المصرية العامة ١٩٧١
٤	سميح القاسم	ديوان سميح القاسم	مطاع صفدى	دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٣
٥	د • عبده بدوى	كلمات غضبى	د • عبده بدوى	دار الكاتب العربى ١٩٦٦
٦	عبد الوهاب البياتى	ديوان عبد الوهاب البياتى ـ المجلد الثانى	عبد الوهاب البياتى	دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٢
٧	فوزى العنتيل	عبير الأرض	د • محمد مندور	دار الفكر العربى ط ١ ١٩٥٦
٨	كامل الشناوى	الليل ـ الحب ـ الموت	كامل الشناوى	مؤسسة روز ليوسف ١٩٧٢
٩	محمد الفيتورى	اذكرينى يا افريقيا	محمد الفيتورى	دار القلم ١٩٦٦
١٠	محمود درويش	ديوان محمود درويش	محمد دكروب	العودة ـ بيروت ـ ١٩٧١

ثالثا — الكتب

مسلسل	المؤلف	اسم الكتاب	الناشر والطبعة والتاريخ
١	د . ابراهيم أنيس	موسيقى الشعر	دار الفكرة
٢	أنس داود	التجديد فى شعر المهجر	دار الكاتب العربى ١٩٦٧
٣	رجاء النقاش	أدباء معاصرون (كتب الهلال ع — ١١٤)	دار الهلال ١٩٧١
٤	د . رشيدة مهران	الواقعية واتجاهاتها فى الشعر العربى المعاصر	الهيئة المصرية العامة بالاسكندرية ١٩٧٩
٥	د . زكى المحاسنى	نظرات فى أدبنا المعاصر	دار القلم ١٩٦٢
٦	سعد دعبيس	حوار مع الشعر العربى	مؤسسة شباب الجامعة بالاسكندرية ط ١ ١٩٧١
٧	سميرة محمد زكى أبو غزالة	الشعر العربى القومى فى مصر والشام بين الحربين العالميتين	الدار القومية للتأليف والترجمة ١٩٦٦
٨	د . شوقى ضيف	١ — فصول فى الشعر ونقده ٢ — مع العقاد (اقراع — ٢٥٩)	دار المعارف بمصر ١٩٧١ دار المعارف بمصر ١٩٧١
٩	صلاح عبد الصبور	رحلة على الورق	الأنجلو المصرية ١٩٧١

م	المؤلف	اسم الكتاب	الناشر والطبعة والتاريخ
١٠	د . طه حسين	من أدبنا المعاصر	الشركة العربية للطباعة والنشر ط ١ ١٩٥٨
١١	عباس حسن	اللغه والنحو بين القديم والحديث	دار المعارف بمصر ط ٢ ١٩٧١
١٢	عبد الحى دياب	عباس العقاد ناقدا	دار الشعب
١٣	د . عبد القادر القط	١ ــ قضايا ومواقف	الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
		٢ ــ فى الأدب المصرى المعاصر	مكتبة مصر ١٩٥٥
١٤	عبد الكريم الدجيلى	البند فى الأدب العربى	مطبعة المعارف ــ بغداد ١٩٥٩
١٥	د . عبده بدوى	فى الشعر والشعراء	مكتبة الشباب ١٩٧٥
١٦	عزت عامر	مدخل الى الحدائق الطاغورية	المطبعة الفنية الحديثة بالقاهرة
١٧	عز الدين الأمين	نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر	دار المعارف ط ٢ ١٩٧١
١٨	د . كمال نشأت	شعر المهجر (المكتبة الثقافية ع ــ ١٥٠)	الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦
١٩	د . لويس عوض	١ ــ الثورة والأدب	وزارة الثقافة المصرية ١٩٦٧
		٢ ــ دراسات فى أدبنا الحديث	دار المعرفة ١٩٦٠

م	المؤلف	اسم الكتاب	الناشر والطبعة والتاريخ
٢٠	د • ماهر حسن فهمى	الأدب والحياة فى المجتمع المصرى المعاصر (المكتبة الثقافية ع ــ ١١٠)	دار القلم ١٩٦٤
٢١	د • محمد أحمد العزب	ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر	دار المعارف ١٩٦٨
٢٢	د • محمد عبد المنعم خاطر	محمد فريد أبو حديد	الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩
٢٣	د • محمد عونى عبد الرؤف	القافية والأصوات اللغوية ــ ١	مكتبة الخانجى ١٩٧٧
٢٤	محمد الماغوط	الفرح ليس مهنتى	دار العودة ــ بيروت ١٩٧٣
٢٥	د • محمد مصطفى هدارة	مقالات فى النقد الأدبى	دار القلم ١٩٦٥
٢٦	د • محمد مندور	١ ــ فى الشعر (المكتبة الثقافية ــ ١٢) ٢ ــ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث	دار القلم دار الآداب ــ بيروت ١٩٥٨
٢٧	د • محمود على السمان	فن الموسيقى فى الشعر العربى ــ الجزء الأول	الجهاز المركزى للكتب الجامعية ١٩٧٨
٢٨	المجلس الأعلى للفنون والآداب (اشراف)	مهرجان الشعر الثانى بدمشق	المجلس الأعلى للفنون والآداب ــ دمشق ١٩٦٠
٢٩	مصطفى جمال الدين	الايقاع فى الشعر العربى من البيت الى التفعيلة	

رابعـــا : الدوريـــات

من الدوريات التى أفيـــد ببعض مقالات فيهـــا :

١ ــ مجلة الرسالة لأحمـــد حسن الزيـــات
٢ ــ مجلة الشعر الصادرة عن دار الاذاعة والتليفزيون بمصر
٣ ــ مجلة الثقافـــة الصادرة عن الهيئة العامة للكتاب بمصر
٤ ــ مجلة الهـــــلال بمصر
٥ ــ مجلة عالم الفكر الصادرة عن وزارة الأعـــلام الكويتيـــة
٦ ــ مجلة الآداب البيروتيـــة
٧ ــ مجلة الأقلام الصادرة عن وزارة الاعلام العراقيـــة
٨ ــ صحيفـــة الأهـــرام القاهـــريـــة

الفهرس

تم بحمد الله

رقم الايـــداع ٤٤٤٩/٨٣
الترقيم الدولى ٧ — ٠٦٠٦ — ٠٢ — ٩٧٧

مطبعـــة القاهرة الجـــديدة
٣٣ شارع الجيش ت : ٩٠٤٢٨٦